



HISTOIRE

DE LA

PEINTURE FLAMANDE

ET HOLLANDAISE.

HISTOIRE

DE

LA PEINTURE

FLAMANDE ET HOLLANDAISE,

PAR

ALFRED MICHIELS.

TOME TROISIÈME.





Bruxelles,

LIBRAIRIE ANCIENNE ET MODERNE DE A. VANDALE,
30, RUE DES CARRIÈRES.

—

1846.

LIVRE TROISIÈME.

ÉCOLES DU SEIZIÈME SIÈCLE.

Il faut que les peuples, comme les individus, soient heureux. Le malheur est semblable à la flamme dans laquelle chantent les captifs indiens : il étouffe bientôt l'harmonie douloureuse qu'il a fait naître. Le bonheur, soleil du monde moral, anime, égaie, embellit tout de sa lumière ; c'est à ses rayons que s'allume le génie.

CHAPITRE PREMIER.

Naissance de Charles-Quint dans la ville de Gand. — Etat des Pays-Bas : prospérité d'Anvers, de Malines et de Bruxelles. — Corporation de St. Luc, à Anvers. — Biographie de Quinten Matsys; description de sa manière et de ses tableaux.

Le 25 février de l'année 1500, il y avait fête au palais nommé *la Cour du Prince*, dans la commune gantoise. Le son des violes, des hautbois et des sacquebutes agitait les vitraux de la grande salle, couronnée d'une charpente immense, profonde et compliquée, semblable à celles de l'Angleterre et à celle du bâtiment où se réunissent les États-Généraux en Hollande. Philippe-le-Beau et Jeanne de

Castille animaient de leur présence le gala qu'ils donnaient : la princesse était grosse et voisine de ses couches, mais somptueusement parée. Tandis que la foule se réjouissait, elle quitta la pièce sans être suivie et gagna une tourelle, qui donnait sur les fossés pleins d'eau : là, dans le coin d'une chambre plus grande, se trouvait un endroit destiné à de secrets usages. L'archiduchesse y fut prise du mal d'enfant. Les dames ne la voyant pas revenir, la cherchèrent, la secoururent et l'aidèrent à mettre au jour un monarque. Le prince, qui naissait d'une manière si étrange, si soudaine, était le fameux Charles-Quint. En 1835, la tourelle existait encore [1]. La ville déploya une pompe extraordinaire pour célébrer cet événement : le sort de la Belgique, menacée des plus grandes catastrophes par la violence de Charles-le-Téméraire et par la mort précoce de sa fille, semblait se raffermir et donner de nouvelles espérances. Sous la main énergique d'un homme, les Pays-Bas pourraient continuer à vivre unis et indépendants des nations voisines : la Néerlande était comme un arbre que la hache a blessé, mais qui ferme sa blessure et se pavoise de fleurs. Depuis lors elle a toujours été fière d'avoir vu naitre le prince le plus puissant et le plus habile du XVIe siècle. Son attente fut tristement déjouée : la grandeur

[1] Voyez dans le *Messager des Sciences et des Arts*, année 1841, page 36, un article de M. Van Lokeren.

que Charles-Quint dut aux circonstances et à la nature, devint pour elle une source de malheurs. Elle fut un des anneaux de cette chaine odieuse par laquelle le destin entraîna la nation vers l'abyme, comme le diable, sur le portail de nos vieilles églises, tire les damnés vers l'enfer.

Mais ces fâcheuses conséquences ne se produisirent que plus tard, sous l'opiniâtre Philippe II et sous la domination autrichienne. Tant que l'Empereur vécut, les Pays-Bas conservèrent leur opulence, leur industrie, leur commerce et leurs beaux-arts. Une abondante génération de peintres fameux illustra son règne; la gloire continua de briller sur les campagnes flamandes, en attendant l'orage qui devait bientôt les envelopper de ses ombres.

On a vu, à la fin de notre deuxième volume que le commerce des Pays-Bas se déplaçait alors et quittait la ville de Bruges pour la ville mieux située d'Anvers. Nous avons indiqué les principales causes de ce changement: d'autres causes vinrent les seconder. Le bras de mer, appelé le *Zwyn*, qui mettait en communication le port de l'Écluse avec l'Océan atlantique, ce chenal s'ensablait tous les jours et rendait l'approche des navires difficile. Rien au contraire ne gênait leur marche sur le cours large et profond de l'Escaut: d'abondantes marées les poussaient dans les détroits de la Zélande et les conduisaient à l'admirable port d'Anvers, où des flottes stationnaient et manœuvraient sans peine.

Quiconque a examiné, par un beau jour, ce hâvre spacieux ne s'étonnera point du charme qu'y trouvaient les négociants; la vue se promène sur cette nappe d'eau comme sur une baie maritime; en amont, le fleuve paraît immense et vous fait éprouver la sensation de l'infini. Au nord, les détours de l'onde ne permettent pas au regard de la suivre longtemps; mais un autre effet se produit, effet bizarre et magique; les vaisseaux qui cheminent, voiles déployées, au-dessus des terres basses nommées les polders, semblent flotter au milieu de la brume, ainsi que des nefs aëriennes. Lorsque le soleil se couche, en face d'Anvers, derrière les maisons de la Tête de Flandre [1] et qu'il dore les vagues de l'Escaut, on a devant soi un des plus beaux spectacles du monde. Aussi les envoyés de Bruges à la diète hanséatique se plaignaient-ils toujours de ce que les marchands préféraient Anvers [2]. La rudesse inhospitalière des flamands n'avait pas d'ailleurs respecté les étrangers; on avait pris, pendu, chassé des Hanséates; les autres déclaraient que leur position n'était plus tenable [3]. On avait aussi frappé de contributions trop fortes le vin et la bière qu'ils débitaient. De 1525 à 1530, la trans-

[1] Espèce de faubourg d'Anvers, très peu étendu : c'est la seule partie de la ville située sur la rive gauche.

[2] *Des causes de la décadence du comptoir hanséatique de Bruges et de sa translation à Anvers, au* XVIe *siècle*, par M. Altmeyer.

[3] *Opere citato*, page 8.

lation du comptoir fut opérée. Les Osterlings [1] bâtirent dans leur nouvelle résidence le magnifique palais que l'on voit encore.

La population s'accrut avec rapidité; au milieu du siècle, elle montait à deux cent mille habitants. On entoura la ville de murs plus solides, en 1542; le nombre des maisons fut alors augmenté de trois mille. Elle devint, pour ainsi dire, la capitale du monde; on y parlait toutes les langues, on y voyait des hommes de toutes les nations. Les Espagnols seuls comptaient trois cents familles, la plupart riches et puissantes. La compagnie des marchands d'Angleterre occupait 20,000 personnes et 30,000 dans le reste des Pays-Bas. Il fallut construire une bourse, pour que les négociants pussent se réunir et traiter à l'abri du mauvais temps : ce fut la seconde qu'on éleva en Europe. Bruges possédait la plus ancienne. Des flottes entières remontaient l'Escaut, apportant des trésors; les navires étaient si nombreux qu'ils attendaient fréquemment un mois avant d'approcher des quais, et de décharger leurs opulentes cargaisons. Vers 1550, il n'était pas rare que l'on en vit sur le fleuve deux mille cinq cents à la fois. La vente et l'achat des denrées employaient, année commune, trois milliards cinq cent cinquante sept millions sept cent cinquante mille francs [2]; c'était près de dix millions

[1] Nom que l'on donnait aux Hanséates.

[2] 1,662,500,000 florins. *Guichardin*. — *Le Mayeur*.

par jour. On eut dit que la mer ne suffisait point pour transporter tant d'hommes et de richesses. Les vaisseaux de Gènes et de Venise n'étant point assez nombreux au gré des trafiquants méridionaux, ceux-ci prenaient en désespoir de cause la voie de terre. Les Italiens achetaient une foule de marchandises et les voituraient jusqu'à Gênes. On avait si bien calculé les taxes, droits, péages et frais de route que l'on savait au juste ce que devait coûter la charge d'une bête de somme [1]. La foire aux chevaux et la foire aux cuirs amenaient de très loin des seigneurs, des maquignons, des hommes d'armes et tous les gens de labeur qui se servent des peaux tannées [2].

Anvers d'ailleurs n'était pas un simple entrepôt, un réservoir où affluaient les productions du monde; c'était aussi un atelier immense où les matières les plus diverses changeaient de forme. Là, se construisaient des vaisseaux de toute espèce; là, se déroulaient sous la main de l'ouvrier des tapis magnifiques, des broderies éclatantes, des lieues de toile, de drap, de futaine, de velours, de satin et de damas. On fabriquait des armes, des munitions de guerre, de la verrerie; on affinait les métaux, la cire et le sucre. Les étrangers admiraient le talent et les boutiques des orfèvres, des lapidaires. La

[1] Balducci, *Pratica della mercatura;* — Denina, *Révolutions d'Italie.*

[2] Guichardin.

mercerie et la passementerie d'or, d'argent, de soie, de fil et de laine occupaient un grand nombre de bras. Les étoffes de soie noire l'emportaient sur celles que l'on tissait ailleurs. On trouvait chez les débitants mille inventions curieuses et élégantes, qui surprenaient même les hommes du midi. La ville achetait, tous les ans, quarante mille tonneaux de vin du Rhin de la plus grand dimension, qui coûtaient un million et demi d'écus d'or, et quarante mille tonneaux de vin de France, qui coûtaient un million d'écus d'or seulement. Rien qu'en draps de soie, or et argent filés, camelots, gros grains et autres étoffes semblables, soies prêtes et soies brutes, les Italiens lui vendaient pour six millions d'écus d'or. Son commerce avec l'Angleserre s'élevait à une somme double. Le luxe était devenu prodigieux : c'était à qui porterait les plus beaux costumes. On ne voyait que noces, danses et festins ; on n'entendait que musique, chansons et bruits de réjouissance. L'intérieur des logis était décoré avec une pompe royale. Aucun trait ne donne une plus haute idée des Pays-Bas à cette époque, de leur industrie et de leur faste, que l'étonnement de Guichardin. Lui, qui arrivait de l'ingénieuse et somptueuse Italie, laisse échapper des exclamations continuelles : son livre intéresse encore moins par les faits qu'il rapporte que par l'accent de l'auteur.

Tout semblait concourir à cette merveilleuse

prospérité. La fin du xve siècle et le début du xvie avaient troublé le commerce de Venise : la république s'était laissée entraîner dans des guerres, qui avaient diminué sa force, son opulence, gêné ses relations et ses fabriques. L'expédition de Vasco de Gama, l'établissement des Portugais dans les Indes lui furent encore plus funestes ; on allait précédemment chercher les épiceries, les drogues, les denrées du Levant par la mer rouge ; on les transportait à Barut et Alexandrie, d'où elles arrivaient à Venise, qui en fournissait l'Italie, l'Allemagne, la France et les autres pays chrétiens. Elles firent désormais le tour de l'Afrique et passèrent du Portugal dans les Pays-Bas. On était si peu accoutumé à leur voir prendre cette route qu'on les crut d'abord fausses et imitées [1]. La découverte de l'Amérique augmentait l'importance des villes maritimes situées sur l'Océan et diminuait celle des villes qui regardent la Méditerrannée. Les persécutions religieuses dont l'Allemagne, la France et l'Angleterre furent le théâtre amenèrent au sein des Pays-Bas un grand nombre de protestants. Leur splendeur attirait en outre une foule de curieux : ils venaient l'escarcelle garnie et partaient dépouilles, sort infaillible de tous les voyageurs. On sait qu'un marchand d'Anvers, Jean Daens, fournit lui seul à Charles-Quint l'argent qu'il demandait pour assiéger

[1] Guichardin.

Tunis et qu'il ne pouvait se procurer; le monarque ayant ensuite accepté un repas dans sa maison, il brûla devant lui les billets, disant qu'il était trop payé par un tel honneur. L'imprimerie de Plantin, alors la première du monde, employait une foule de manœuvres, dépensait tous les jours trois cents florins de l'époque « chose sans mentir noble et royale, » dit Guichardin, et tournait les regards des savants du côté de la Belgique, en augmentant sa célébrité.

Malines n'était pas déchue de sa haute fortune, depuis le siècle antérieur. Elle tissait les draps les plus fins du pays; la richesse de ses drapiers était même devenue si grande qu'elle les avait remplis d'orgueil; ils se mutinèrent et voulurent insolemment dominer la ville. On courut aux armes, une lutte s'engagea et ils succombèrent : on restreignit, pour les punir, leurs franchises, dignités et priviléges. Leur opulence diminua et par suite leur nombre; mais ils restèrent néanmoins les bourgeois les plus importants de la cité; après eux se plaçaient les corroyeurs : la Dyle, qui arrose Malines, s'y sépare en une multitude de bras, fort commodes pour les tanneurs et les teinturiers. Ils rendent la ville très pittoresque et présentent aux regards des tableaux tout faits. Leur courant limpide ou jaunâtre baigne tantôt de vieilles maisons gothiques, noires, chancelantes et vermoulues, tantôt de blanches demeures que soigne la propreté néerlandaise,

tantôt d'anciennes murailles où croit la saxifrage, où s'épanouit le lierre bleu des ruines, tantôt l'enceinte d'un jardin qui laisse pendre sur l'onde la chevelure des saules pleureurs et les lourds rameaux des néfliers. On recherchait beaucoup les toiles, les tentures de Malines. « Ses fondeurs de cloches et de canons n'étaient pas moins célèbres [1] ». Elle était le dépôt général des poudres et munitions des ducs de Bourgogne. Charles-le-Téméraire affectionnait les habitants, de sorte qu'il leur avait octroyé de nombreuses faveurs. Le Grand Conseil, établi par le même prince, qui jugeait en appel toutes les causes des Pays-Bas, y siégait depuis l'année 1503. Philippe-le-Beau y avait été élevé; Marguerite d'Autriche lui donna la préférence sur les autres communes de la Belgique; elle en fit le séjour de la noblesse et Charles-Quint y grandit sous sa tutelle. La régente aimait les arts et la littérature; la splendide église de Brou, ses élégies, chants et couplets le témoignent assez. Elle payait des pensions aux savants, rétribuait les musiciens, encougeait les peintres, sculpteurs et architectes. Sa demeure était des plus somptueuses : on y admirait de ces exquises tapisseries, faites de fils d'or et de soie, où était représentée l'histoire d'*assez grands personnages, comme Notre-Seigneur Jésus-Christ au*

[1] Altmeyer : *Marguerite d'Autriche, sa vie, sa politique et sa cour.*

mont des Oliviers, priant Dieu son père et ensuite portant sa croix, pour recevoir mort et passion [1]. Elle y donnait des fêtes brillantes, qui réunissaient la fleur des gentilshommes. La ville présentait à cette époque l'aspect le plus animé : « tantôt on y voyait un légat du pape ou un prince des Moscovites [2]; tantôt on assistait à de pieuses processions parfumées d'encens et de fleurs, et dans lesquelles les frères pélerins de Jérusalem promenaient l'âne, le sire âne de Notre-Seigneur, ou bien c'était l'ouverture des États-Généraux, ou la réception solennelle d'un docteur de Louvain [3]. » Malines était fréquemment visitée par les princes d'Allemagne, auxquels, dans un intérêt bien entendu, les magistrats offraient de beaux cadeaux et de splendides festins; l'hypocras, le malvoisie et le beaune y échauffaient les têtes, pendant que le peuple, riche de son travail et de l'or qu'apportaient les étrangers, humait des flots de cervoise, chantant et dansant au fond de ses grasses tavernes [4].

Bruxelles, se développait de jour en jour, et semblait prophétiser sa grandeur à venir. Déjà, dans le siècle antérieur, elle avait construit son magnifique hôtel de ville, surmonté de cette tour purement

[1] Registre de la Chambre des comptes, n° 1798, fol. IJc XVIII.

[2] *Archives du conseil d'État et de l'Audience*, registre 67, fol. 529.

[3] *Marguerite d'Autriche, sa vie, sa politique et sa cour*, par M. Altmeyer. — Azevedo, *Chronique de Malines.*

[4] Altmeyer et Azevedo.

dessinée, qui égale les plus belles flèchès des cathédrales. Sa place entourée de maisons bâties par les corps de métiers remplissait les voyageurs d'admiration. Il y avait cinquante deux jurandes; mais les plus fameux de ses artisans étaient les tapissiers, qui exécutaient des pièces de haute lisse en fils de soie, d'or et d'argent, avec une adresse merveilleuse, et les armuriers qui confectionnaient des heaumes, des cuirasses, des panoplies si bien trempées, qu'ils *résistaient à la furie de l'arquebuse.* Elle vit naître en 1505, la sœur de Charles-Quint, l'épouse future du roi de Hongrie. C'était la résidence bien aimée de l'Empereur : les bourgeois l'avaient fidèlement secondé en 1521, au siège de Tournay. Le château des ducs, environné d'un beau parc, baigné de grandes pièces d'eau, lui plaisait singulièrement; des tentures d'or, d'argent, de velours, de satin cramoisi paraient l'intérieur, aussi bien qu'une riche vaisselle de métaux précieux. Les tapisseries offraient aux spectateurs des chasses, des paysages, des troupeaux, l'histoire de Persée, une histoire indienne avec éléphants et giraffes, les aventures de Pâris, la destruction de Troie et la biographie de Noé [1]. Les Bruxellois possédaient beaucoup de terres et d'immeubles; après la mort de Charles, leur commune devint le siège du gouvernement.

[1] *Archives du conseil d'État et de l'audience*, registre 69. — Altmeyer, *Marguerite d'Autriche.*

Les autres villes de la Néerlande participaient à cette abondance de biens : Lille, Tournay, Gand, Ypres, Audenarde, Liége s'enrichissaient par le travail, le négoce et le luxe général, qui, faisant circuler rapidement les fonds, semblait en accroître la masse; de sorte que l'opulence universelle était elle-même une cause de prospérité. Soyez heureux, tout vous réussit, parce que vous êtes placé de manière à ce que tout vous réussisse : un malheur au contraire ne vient jamais seul, dit le proverbe; c'est justement en effet parce que vous vous trouvez dans des circonstances fâcheuses, que vous ne pouvez ni diriger ni mettre à profit les événements.

Les beaux-arts se développaient en même temps que la fortune publique. Depuis le commencement du xv[e] siècle Anvers possédait une gilde ou confrérie de peintres, placée sous la protection de St. Luc. Jean Van Eyck, dans l'année 1420, se rendit à une de leurs assemblées, où il leur montra une tête du Christ peinte à l'huile, probablement celle qui orne le musée de Bruges et porte la date mentionnée; les sociétaires lui firent de grands éloges. Plus tard, en 1549, la noblesse anversoise offrit à cette corporation un hanap où était ciselée l'image de Van Eyck, pour qu'il témoignât de ce fait maintenant peu connu [1]. Parmi les documents les plus anciens que renferment les archives de l'Académie, on

[1] *Notice sur l'Académie d'Anvers*, publiée par M. L. Van Kirchhoff, Anvers, 1824.

trouve une ordonnance de l'écoutette et des bourgmestres d'Anvers, datée du 22 juillet 1442, qui accorde de grands priviléges à la gilde ; elle contenait alors des peintres, des sculpteurs, des graveurs, des enlumineurs et d'autres artistes. Ce même acte rappelle que depuis l'an 1414, la confrérie a su mériter l'attention des magistrats : elle existait donc antérieurement. Il est certain d'ailleurs que ses premiers registres manquent dans les archives [1]. Le tableau des chefs, princes et doyens, que l'on conserve au musée d'Anvers a pour point de départ l'année 1454. On élisait un nouveau chef et un nouveau doyen tous les ans ; si celui-ci avait été un doyen d'âge, on verrait le même nom figurer sur la liste plusieurs années de suite, ce qui n'est pas. De temps à autre on conférait la dignité de prince à de nobles personnages, qui, sans être artistes, pouvaient protéger la gilde. Ce tableau précieux fut continué sans interruption jusqu'en 1778. Dans le XVe siècle, Anvers donna naissance au peintre Hugo Van der Goes, que le lecteur a déjà vu passer parmi d'autres ombres. Un Mathieu Van der Goes, peintre et imprimeur, figure sur la liste, et était vraisemblablement frère du premier. Il existe des livres sortis de ses presses, qui portent la date de 1472. La nature ne lui avait sans doute pas accordé les mêmes talents et il n'a laissé aucune réputation.

[1] *Notice sur l'Académie d'Anvers*, etc.

Ils étaient dans leur âge mûr, lorsque vint au monde un enfant qui devait les éclipser : on ignore la date précise de sa naissance [1], mais quand il sortit du sein maternel, le siècle avait parcouru plus d'à-moitié sa carrière. Il se nommait Quinten Matsys [2]. Nul génie bienfaisant ne veilla près de son berçeau : la mort lui enleva son père de très bonne heure et il n'eut que sa mère pour conduire ses premiers pas dans les détours de la vie humaine. Ils habitaient alors la rue des Tanneurs [3], une de ces rues étroites, bordées d'antiques maisons, aux poutres sculptées, aux vitres nombreuses, qui serpentent encore dans Anvers et où le soleil de juin laisse à peine tomber quelques rayons d'or [4]. La figure d'un singe signalait leur demeure. Il entra chez un forgeron dès qu'il put se rendre utile, et apprit à battre le fer sur l'enclume retentissante, pour parler comme le prince des poètes grecs. L'ingénieux enfant se développa au milieu de la fumée, des étincelles et du tonnerre des marteaux. Il donnait ses gains à sa mère et tous deux supportaient courageusement la pauvreté, soutenus par leur mutuel amour ; le soir, ou le di-

[1] On a fixé arbitrairement cette date à l'année 1450; mais nul document ne la désigne.

[2] Voilà comment son nom est orthographié sur sa pierre sepulcrale, dans l'ouvrage de Fornenbergh et dans celui de Karel van Mander ; il ne peut donc y avoir de discussion à cet égard.

[3] *Den Antwerpschen Proteus*, *ofte cyclopshen Apelles*, door Alexander Van Fornenbergh ; Anvers, 1658.

[4] Cette rue élargie est maintenant une des plus belles de la ville.

manche, réunis près d'un feu de tourbe, ils se livraient à l'esprit familier des songes : l'espoir, les entrainant dans l'avenir, changeait d'un coup de baguette leur humble condition. Ils n'avaient pas tort de concevoir ces joyeuses idées; l'enfant croissait et révélait déjà l'adresse qui devait plus tard le rendre célèbre. Il assouplissait le fer, il lui imprimait des formes élégantes : son maitre l'encourageait et le rétribuait sans doute mieux que ses autres ouvriers. Il commençait à devenir un homme, lorsque son patron reçut l'ordre d'exécuter une cage pour le puits situé sur la place de Notre-Dame. Il chargea Quinten de ce travail. Stimulé par une occasion si belle, ce dernier voulut faire une prouesse qui étonnerait la ville. Ayant dessiné le plan, il prit un morceau de métal, choisit un marteau et s'engagea devant tous ses compagnons à faire l'ouvrage d'une seule pièce avec un seul instrument [1]. Il réussit au gré de ses désirs : le puits ouvre encore son orifice sous le berceau martelé par le futur grand peintre. Les branches de fer s'entrelacent ingénieusement, s'épanouissent en feuilles, se chargent de fruits et se réunissent en dôme : sur la coupole est figuré le géant Druon, qui tyrannisait les navigateurs, leur faisait payer comme impôt la moitié du prix de leurs marchandises et leur coupait la main droite, s'ils essayaient de le tromper, puis

[1] Fornenbergh.

la jetait dans l'Escaut. Il est représenté au moment où il accomplit cet acte barbare.

Le tour de force exécuté par Matsys occupa bientôt les langues de toutes les commères : le bruit s'en répandit jusqu'à Louvain. Les chanoines de l'église St. Pierre voulurent posséder un travail analogue : on lui commanda un dais d'autel. Il lui donna l'apparence d'un ceps de vigne entouré de feuilles, où grimpaient et folâtraient de petits animaux. On le trouva si admirable que d'autres églises de la ville, et plusieurs monastères d'alentour prièrent Matsys de faire quelque chose pour eux; il venait donc fréquemment à Louvain et y séjournait [1]. Certaines personnes crurent par suite qu'il était un enfant de la docte cité. Guichardin a reproduit cette erreur [2].

Mais battre l'enclume et forger le fer n'était pas un sort digne de lui. Comme beaucoup d'hommes enchaînés dans une situation inférieure, il ignorait sa vocation. Il fallait qu'une circonstance la lui révélât : ce fut le malheur que la Providence chargea de ce rôle. Tous les talents n'obtiennent pas la même faveur et quelques-uns restent enfouis sous une ombre éternelle.

Au milieu de ses travaux, Quinten fut saisi d'un

[1] *Le Protée d'Anvers, ou l'Apelle cyclopéen*, par Alexandre de Fornenbergh; 1658.

[2] « Quinten natif du mesme lieu de Louvain, grand maistre de faire de beaux images et figures · entre lesquels on voit un tableau où est représenté nostre seigneur Jésus-Christ en l'église Nostre-Dame en ceste ville d'Anvers. » Guichardin, *Description des Pays-Bas*.

mal violent; il ne put retourner à la forge et demeura étendu sur sa couche, en proie à la douleur. Ses souffrances continuèrent, sa bourse se vida, l'inquiétude et la pauvreté s'assirent près de son chevet. Le manque de ressources finit d'abattre son courage; il laissa échapper des plaintes devant ses amis, quand ils le visitaient dans sa chambre étroite et obscure. La jeunesse cependant triompha de la mort : il reprit assez de force pour se lever et s'asseoir sur un escabeau, mais non pour se remettre à l'ouvrage. Le carnaval égayait alors toute la ville, des troupes de masques parcouraient les divers quartiers au son des instruments, et les jours gras approchaient. Selon un ancien usage, quand cette dernière époque était venue, les lazaristes et les autres religieux qui soignaient les malades, promenaient dans les rues un grand cierge orné de moulures, de verroterie, et distribuaient aux enfants des gravures sur bois enluminées de brillantes couleurs, représentant des saints : il était donc nécessaire qu'ils en eussent une multitude. Un des jeunes gens, qui venaient voir Matsys, lui conseilla de se mettre à peindre ces estampes; il recueillerait ainsi sans se fatiguer quelques pièces d'argent. L'avis plut au malade, qui se hâta de le suivre. Non seulement sa nouvelle occupation ne lui fut point désagréable, mais elle le captiva. Il était né peintre et maniait des couleurs : il n'en fallait pas davantage pour le charmer. Les images furent apprêtées avec un soin peu ordinaire :

jamais les polissons n'en avaient eu de si belles. Matsys prit goût au pinceau et fit sans doute quelques essais plus considérables; mais ses forces revenaient, sa bourse était toujours efflanquée. Il abandonna ces ébauches pour des travaux sérieux et lucratifs : dès qu'il eut repris le marteau, sa vieille mère n'eut plus à souffrir de l'indigence. N'ayant rien perdu de son habileté, les commandes affluaient. Ce fut peut-être alors qu'il exécuta cette tombe d'Édouard IV, en fer ouvragé, que la tradition lui attribue et qui déploie son réseau diaphane dans la chapelle de St. Georges, à Windsor [1]. Il semblait encore perdu pour l'art des ingénieuses déceptions; mais une seconde circonstance acheva l'effet commencé par la première.

Il avait alors vingt ans : les femmes commençaient à lui inspirer des sentiments nouveaux pour lui. Quand ses yeux tombaient sur une jolie fille, il éprouvait une secrète émotion, et comme il était bien fait de sa personne, les paupières ne se baissaient pas toujours devant ses regards. Ses traits doux et réguliers, ses longs cheveux fixaient l'attention de mainte voisine. Une d'elles le troubla plus que les autres. c'était la fille d'un amateur de tableaux. Son visage exprimait une affabilité peu commune dans le Nord; il était dessiné de la manière la plus pure : le nez, la bouche, le menton séduisaient par leur

[1] Immerzeel.

extrême délicatesse; les sourcils légers avaient une forme exquise et laissaient briller de tout leur éclat ses charmants yeux gris, aux longs cils noirs. Ses cheveux étaient roux, mais de cette nuance admirable qui fait ressortir la blancheur de la peau et imite la teinte des bois, pendant l'automne. Elle avait un petit air sérieux et même un air de dissimulation féminine, qui la rendait plus piquante. Sous sa gravité l'enjouement perçait; à la moindre occasion, il prenait l'avantage et creusait sur ses joues de malicieuses fossettes [1]. Elle réunissait en elle tout ce qui flatte l'imagination, tout ce qui allume et entretient les désirs.

Matsys n'était pas le seul galant qui rêvât le bonheur près d'elle. Un d'entr'eux avait surtout de grandes chances pour réussir : il cultivait la peinture et parlait au faible du vieil amateur : celui-ci voulait absolument qu'il épousât sa fille. Mais il n'avait pas su plaire à la jeune personne qui préférait Quinten; dans ses jours de tristesse, elle disait avec regret : « Pourquoi le peintre n'est-il pas le forgeron, et pourquoi le forgeron n'est-il pas à la place du peintre! » L'amour n'a pas besoin de longs commentaires : Matsys comprit les vœux de la bachelette et jura qu'il l'obtiendrait. Ne forgeant plus que le temps nécessaire pour gagner de quoi vivre,

[1] Ce portrait est celui de la plus belle vierge dessinée par Quinten Matsys; elle a un caractère si original qu'elle doit avoir été peinte d'après nature : l'amour a vraisemblablement inspiré ce chef d'œuvre.

il acheta des crayons, des pinceaux et se mit à étudier les ressources de l'art avec une double patience, avec une double joie : son goût naturel et son espoir lui allégeaient, lui facilitaient la tâche. Il ne prit les leçons d'aucun maître, car il aurait fallu payer ce maître et passer par le long apprentissage des corporations : une telle lenteur ne lui convenait guère[1]. Quand il avait travaillé tout le jour, il voyait sa maîtresse d'un œil plus content : sa beauté le charmait sans le remplir d'inquiétude. Celle-ci trouvait moyen d'éconduire le peintre et de retarder ses noces. Quinten, faisant d'immenses progrès, fut bientôt capable de lutter contre son rival, qui n'était d'ailleurs pas fort habile, puisque la postérité ignore même son nom.

Un jour, Matsys était avec son futur beau père dans une salle haute et celui-ci lui montrait une ébauche qu'il avait faite en amateur. Pendant qu'ils s'entretenaient, on appela le dernier pour une affaire qui l'occupa longtemps. Matsys profita de la circonstance et peignit sur la joue du personnage principal une grosse mouche. Elle était si habilement imitée qu'elle faisait illusion. Le maître du logis revint, aperçut l'animal installé au plus bel endroit de son ouvrage et fit un mouvement colérique pour l'éloigner : ses doigts touchèrent le panneau et l'insecte resta immobile. Voyant alors son erreur, il demanda

[1] Karel Van Mander.

qui lui avait joué ce tour. « Croyez-vous, lui dit Matsys en riant, que l'artiste capable de vous tromper à ce point soit digne de posséder votre fille? » — « S'il ne l'obtenait pas, reprit l'amateur, ce ne serait pas faute de mérite. » — « Eh! bien c'est moi qui ai fait la mouche et si vous en doutez, je vais en peindre une douzaine à côté de la première. » Le vieillard fut enchanté de cette malice et Quinten lui ayant donné des preuves plus sérieuses de son adresse supérieure, il lui accorda la main de sa fille: elle obéit sans regret[1].

Matsys depuis lors ne quitta plus la palette : son talent se fortifia tous les jours et devint d'une extrême originalité. Il peignait plus hardiment que l'école de Bruges; son dessin était plus facile, la dimension de ses personnages plus grande. Quoique ses rudes travaux n'eussent pas altéré la délicatesse de sa main, que sa couleur soit fine et harmonieuse, il l'appliquait avec une largeur inconnue avant lui : on y sent déjà la liberté du style moderne et Quinten semblait prophétiser Rubens. Les effets qu'il cherche, les combinaisons extraordinaires qu'il essaie témoignent d'une profonde pensée. Il perfectionnait le coloris déjà si savant des peintres brugeois. C'était indubitablement l'artiste le plus

[1] *Den Antwerpschen Proteus, ofte cyclopshen Apelles*; *dat is het leven, ende konstrycke daden des uytnemenden ende hooghberoemden M. Quinten Matsys*; door Alexander Fornenbergh, Anvers, 1658.

habile qu'Anvers eût produit et son succès paraît avoir égalé son mérite. Eh! bien, qui voudrait le croire, si l'on n'en possédait les preuves les plus certaines? Il ne fut jamais ni président, ni doyen de la confrérie de St. Luc : son nom ne se trouve pas une seule fois sur le tableau du Musée. Tant les corporations et les coteries sont inexorables pour les talents supérieurs! Ligues de médiocrités ambitieuses, elles ne protègent, ne vantent, n'idolâtrent que les petits hommes qui font de petites choses. Dès qu'un roi de l'air se montre dans ces basses-cours, toute la volaille se met à glapir et l'éloigne à force de tintamarre. Cette injustice me rappelle un des chagrins de Haller; ses travaux scientifiques, ses nobles poésies l'avaient fait connaître de l'Europe entière; son nom volait de bouche en bouche. Mais cette vaste gloire le charmait peu; il avait un autre souci et ne détournait point ses yeux du conseil communal de Berne, sa patrie. C'est là qu'il aurait voulu siéger; c'est là que, devenu l'égal des épais bourgeois, il aurait aimé à discourir, à déployer son éloquence! Hélas! cette innocente distraction lui fut toujours refusée : l'immortel génie emporta dans la tombe le regret de n'avoir pu devenir conseiller municipal!

La femme de Quinten lui donna un fils que l'on nomma Jean : il resserra encore le lien qui les unissait et éveilla chez son père l'espoir qu'il serait un jour un grand peintre. Il lui communiqua toute

sa science; mais Jean lui resta inférieur, au lieu de l'éclipser, selon son généreux désir.

En 1508, la corporation des menuisiers chargea Matsys de peindre un tableau pour son autel, dans la cathédrale d'Anvers. On en fixa le prix à trois cents florins, qui devaient être payés de la manière suivante : on lui en donna immédiatement une partie, puis d'autres fractions d'intervalle en intervalle jusqu'à la somme de cent florins, pendant qu'il y travaillait : cent florins lui furent remis une année après la convention et le reste une année plus tard [1]. Quinten entreprit avec ardeur cette peinture : secondé par l'inspiration, il fit un chef-d'œuvre. Au milieu il représenta le Sauveur descendu de croix; sur l'aile gauche le martyre de St. Jean-Baptiste, dont la fille d'Hérodiade offre la tête à son beau père; sur l'aile droite, le martyre de St. Jean l'évangéliste, que les tortionnaires ont plongé dans l'huile bouillante. Son pinceau n'avait jamais trouvé des teintes si magnifiques : la renommée de cette création se répandit au loin. Philippe II voulut l'emporter en Espagne; mais quelques sommes qu'il offrit, il ne put l'obtenir; on le lui refusa d'une manière polie et avec les ménagements que réclamait sa puissance. On eut le bonheur de le soustraire à la

[1] Ces détails se trouvent mentionnés dans un registre de la confrérie. Immerzeel. *De levens en werken der Hollandsche en Flaamsche kunstschilders.*

canaille furieuse qui anéantissait les images. Bientôt après, en 1577, Elisabeth d'Angleterre essaya aussi de l'acquérir : elle en donna 64,000 florins, et le marché fut conclu. Mais le peintre Martin de Vos, ayant été instruit de l'affaire, agit auprès du gouvernement communal, qui retint le triptyque ; la ville, pour ne pas perdre ce joyau, l'acheta elle-même au prix de quinze cents florins. Avec cet argent, les menuisiers devinrent propriétaires d'une maison, qui servit à leurs assemblées.

Quinten avait gardé de ses premières occupations une sorte d'amour pour les métaux. S'il ne s'amusa point par moments à marteler, à ciseler quelque ouvrage de fine serrurerie, au moins est-il sûr qu'il grava des médailles. Il fit de la sorte, en 1519, le portrait d'Erasme ; sur le revers était dessiné un dieu terme, au-dessous duquel on lisait cette devise : *Concedo nulli.* La pièce portait pour légende les mots suivants, grecs et latins : *Ora telos macrou biou*, Attends la fin d'une vie heureuse ; *Mors ultima linea rerum.* Dans une de ses lettres [1], l'écrivain moqueur dit que Matsys a frappé son buste en métal : il reconnait à l'ouvrage un certain mérite d'exécution ; il en offrit même un exemplaire au cardinal Albert de Brandenburg. Ce passage ne prouve point seul que d'intimes relations unirent le peintre et l'auteur : on sait que

[1] Lib. XIX, ep. 43.

Matsys avait fait sur bois le portrait d'Erasme et de son ami Pierre Aegidius, greffier de la ville; ce tableau qui devait être offert à Thomas Morus, embellit plus tard la collection de Charles Ier, roi d'Angleterre [1]. Séduit par la perfection du travail, le chancelier adressa une épitre en vers latins à l'auteur [2]. Albert Dürer, cette gloire de l'Allemagne, lui rendit visite, et comme il trouva Erasme à Anvers, il est probable que celui-ci voyait souvent le peintre.

En 1514, il dessina et coloria un tableau qui figurait un changeur, comptant et pesant de l'or avec sa femme. Un nommé Stenens, marchand de la ville, acquit cet ouvrage. Nous le mentionnons ici, parce qu'il est du petit nombre de ceux dont on connait la date.

Depuis longtemps Matsys n'habitait plus la sombre et humide rue des Tanneurs. Sa maison se trouvait dans la rue du Jardin des Arbalétriers, qui existe encore et porte le même nom. Il avait pendu à l'extérieur une image de son patron, St. Quinten, en fer battu et doré, que l'on disait avoir été faite par lui et dont il avait colorié la figure. Ceux qui passaient devant cette demeure en entendaient fréquemment sortir des chants harmonieux et d'excellente musique; c'est que le maitre était un habile amateur : pour se délasser du travail, il donnait la liberté à

[1] Immerzeel. — Rathgeber.
[2] Fornenbergh la donne tout au long.

sa voix, ou touchait de quelque instrument; il ne négligeait point la rhétorique et les paroles étaient souvent de sa composition [1]. En 1528, il peignit lui-même l'intérieur de son logis à la détrempe et en grisaille; il orna aussi les murs de compartiments ronds et ovales, de festons et de feuillages au milieu desquels s'ébattaient de petits enfants : la manière en était libre, souple et hardie. Ces intéressantes décorations, avec la date et la signature du peintre, étaient encore bien conservées du temps de Fornenbergh, un siècle et demi après.

Matsys était comme le ver à soie occupé de sa demeure, lorsqu'il va s'engourdir dans une mort passagère. En 1529, il termina pieusement ses jours et fut enseveli au cimetière des Chartreux; on dit même qu'il expira dans le couvent, frappé d'une maladie épidémique, nommée la suette [1]. Peut-être sa femme chérie avait-elle abandonné ce monde et peut-être avait-il demandé aux autels les consolations de l'espérance. On posa sur sa tombe une dalle sculptée, où forme saillie un écusson dominé par une tête de mort. Autour de la pierre funèbre, on lit ces paroles :

Sépulture de maitre Quinten Matsys,
Qui de forgeron devint un peintre célèbre.
Il mourut en 1529 [2].

[1] Fornenbergh. — Karel van Mander.

[2] Sépulture van M. Quinten Matsys, in synen leven grofsmidt; ende daernaer fameus schilder werdt. Sterf anno 1529.

Le monastère élargissant plus tard son enceinte, on déterra le cercueil de notre artiste, juste au bout de cent ans. Un nommé Cornelis Van der Gheest, admirateur passionné des arts, fit transporter ses os sur la place de la cathédrale. On les mit à cinq ou six pieds de la tour, sous une dalle bleue, où l'on remarque, dessinée en lettres de cuivre, cette brève épitaphe :

M. Q. M.
obiit
1529.

Vis-à-vis, dans le mur même de l'église, on encastra un médaillon circulaire en marbre blanc, qui renfermait son portrait. Fornenbergh assure qu'il était d'une exacte ressemblance : on l'exécuta d'après une ancienne médaille qu'il avait vue et que possédait Cornelis Van der Gheest. Au dessous de l'image, on peignit les emblèmes de ses deux professions, puis l'on grava sur une table de pierre noire :

Quintino Matsys,
Incomparabilis artis pictori,
Admiratrix, grataque posteritas
Anno post obitum
Sæculari
CIↃ. IↃC. XXIX posuit.

Connubialis amor de mulcibre fecit Apellem.

Plus bas, la dalle mortuaire de Quinten Matsys fut fixée avec des crampons. Elle a depuis lors été enlevée de cet endroit et placée au muséum d'Anvers, sous le chef-d'œuvre du peintre.

L'amour qui inspira Quinten fut pour lui le meilleur de tous les maitres : il l'empêcha de prendre des leçons et le confia, libre et vierge, aux mains de la nature. Il ne put tomber dans la routine, puisque son impatience ne lui permit pas même de s'approprier le style régnant. L'observation immédiate fut son seul guide, et s'il en discerna les avantages, il dut en savoir gré à la fortune. C'est la vraie source où puise le génie, c'est là qu'il trouve la force et la fraicheur, comme les pâtres hébreux près des fontaines de l'Idumée. Chaque manière a ses bornes; quand elle a enfanté un certain nombre de chefs-d'œuvre, elle languit et devient stérile : ayant donné tout ce qu'elle pouvait produire et brillé sous toutes ses faces, elle meurt ainsi que le papillon épuisé. Il faut que des combinaisons nouvelles rajeunissent l'art, il faut qu'un esprit indépendant tire de ses ressources des effets inconnus. Il n'y parvient que s'il écarte à son tour le voile mystérieux d'Isis; la grande et magnifique déesse se montre à chacun de ses adorateurs sous un autre aspect. Les formes qu'ils découvrent se modifient dans leur imagination, et dès qu'ils prennent le luth ou le pinceau, un monde ignoré semble éclore sous leurs doigts.

Matsys fut le talent le plus original que les Pays-

Bas eussent vu naitre, depuis les deux Van Eyck. Il serait injuste de l'asseoir sur le même trône, mais on peut le placer à côté d'eux sur la première marche : il n'eut pas besoin de tant créer, de braver la mer dans une nef construite par lui, mais il changea la direction que la leur avait prise. Sans qu'il eût jamais vu l'Italie, ses ouvrages possèdent la maturité italienne. Les accessoires perdirent avec lui de leur importance : quoiqu'il les traitât d'un façon plus large, qu'il rendit l'air plus transparent et les lointains plus vrais, il en détourna l'attention au profit des personnages. Chez Van Eyck et Hemling, ils étaient sans doute l'objet principal, mais la scène déployée autour d'eux leur faisait une rude concurrence. Schnaase, au surplus, a si bien caractérisé la révolution accomplie par Matsys, qu'il faut reproduire ses idées : elles sont éminemment vraies et choisir une autre route pour paraître original serait vouloir tomber dans l'erreur. Aux yeux des peintres brugeois, un tableau n'était qu'un fragment détaché du monde, où devaient figurer tous ses éléments essentiels, où la terre et les cieux devaient être représentés. Voilà pourquoi ils aimaient à placer leurs personnages en plein air, au milieu d'un large horizon; autour d'eux se déploient de grandes vallées qu'arrosent des fleuves, des montagnes et des forêts, des villes et des châteaux. Quand la nature des épisodes ne le permettait pas et qu'il fallait peindre l'action dans l'intérieur d'un logis,

la porte ouverte laissait du moins le regard saisir de profondes perspectives, ou le soleil frappait les vitraux comme pour rappeler la présence de l'univers extérieur. L'homme était bien le centre du tout, mais il n'en était que le centre : il ne cachait et n'envahissait point le lieu qui lui servait de théâtre. L'importance de celui-ci égalait presque la sienne : on restreignait donc ses proportions et loin qu'il occupât toute la largeur du tableau, le site champêtre du fond s'étendait jusqu'au premier plan. Les formes humaines étaient sans doute traitées avec soin et amour, mais l'artiste ne leur accordait pas de préférence. Elles doivent leurs avantages à notre rang parmi les créatures bien plutôt qu'à l'affection du peintre. Les costumes sont si brillants, les armures si pompeuses, qu'elles diminuent encore l'intérêt spécial des acteurs : il semble que les objets inanimés empiètent sur eux, ne leur laissant que le moins de place possible [1].

Arrêtons au contraire notre vue sur un tableau d'histoire plus moderne, sur un tableau de Rubens, par exemple. Il nous offrira une direction entièrement opposée. Même quand l'action se passe dans les champs, nous ne voyons point le paysage. Non

[1] Schnaase va jusqu'à dire dire que les tableaux de l'ancienne école manquent d'unité, il exagère sa réflexion en la développant. L'unité y résulte non pas de la présence exclusive d'un seul élément, unité trop facile, mais de la composition, jointe à l'harmonie des formes, des couleurs, aussi bien que de la lumière.

seulement il ne faut plus songer à découvrir de longues échappées de vue, mais les objets prochains sont, pour ainsi dire, emblématiquement représentés : une colonne ou quelques marches tiennent lieu d'un palais, un arbre figure tout un bois. Souvent même ces simulacres disparaissent, ou du moins sont traités avec une négligence qui les déprécie et en éloigne l'attention. Le curieux oublie bientôt ces vains accessoires. Le petit monde de l'école brugeoise s'est effacé : l'homme seul a pris sa place et rayonne d'une splendeur égoïste. L'art n'a pas d'autre but, d'autre sujet d'étude : il cherche à saisir toutes les particularités de notre forme et de notre organisation intime, soit quand nous demeurons immobiles, soit quand nous nous agitons et que de nouveaux phénomènes se produisent dans notre corps.

Ce changement de goûts, on le remarque déjà chez Quinten Matsys. Les figures s'avancent sur le premier plan; elles grandissent et s'élargissent de façon à masquer la perspective [1]. Leur agencement devient de la plus haute importance : la manière de les grouper devra être désormais un des talents principaux de l'artiste. Les anciennes peintures offrent souvent à cet égarde un extrême naïveté. Les personnages ont parfois l'air de vivre en eux-mêmes et ne font aucune attention à leurs voisins. S'ac-

[1] Ici nous abandonnons les traces de Schnaase.

cordant plutôt avec les objets d'alentour que l'un avec l'autre, ils ne composent point un ensemble pour l'œil, et, si on les détachait de la scène, ne formeraient pas un tableau. En rompant cette union intime qui les liait au monde extérieur, Quinten Matsys et les maîtres plus modernes furent obligés d'ordonner entr'eux non seulement les acteurs, mais les lignes, les attitudes de leurs corps, les ombres et les lumières qui les dessinent. Il leur fallut travailler une peinture comme les anciens travaillaient leurs bas-reliefs, où l'homme seul joue un rôle. Ils n'avaient plus qu'un élément à leur disposition; ils devaient l'approfondir, en tirer tout le parti possible et multiplier leurs efforts sur le terrain étroit qui leur demeurait.

Par une faveur spéciale du sort, que n'ont pas obtenue tous les peintres de cette période, le chef-d'œuvre de Quinten Matsys n'a souffert ni du temps, ni des révolutions. Le Musée d'Anvers le possède, brillant d'une fraîcheur qui n'annonce point trois siècles et demi de durée. Il représente le Sauveur mort, étendu à terre sur le chemin du sépulcre où on va l'ensevelir; les personnages sont presque de grandeur naturelle. Joseph d'Arimathie soulève le Christ par la tête, Nicodème par les aisselles; Marie Salomé tient sa main gauche et s'apprête à l'embaumer du parfum contenu dans une petite éponge que lui présente une autre femme. Marie Madeleine essuie avec ses longs cheveux la plaie de son pied

gauche, qu'elle a baigné d'une huile odorante. La Vierge, soutenue par St. Jean, s'agenouille près du corps et pleure en joignant les mains. Un homme coiffé d'un turban porte la couronne d'épines : elle a un aspect vraiment formidable; les épines sont si longues et si fortes que l'on dirait des pointes de fer. Ce trait indique l'esprit dans lequel est conçu le tableau. La tête du Christ fait horreur : les muscles sont déprimés, les lèvres terreuses; l'œil se décompose au fond de son orbite agrandi et la couronne fatale a non-seulement percé, mais tailladé le pericrâne : la peau, par endroits, ne tient plus aux chairs saignantes et ouvertes. Joseph d'Arimathie soulève un de ces lambeaux sanglants pour examiner une épine qu'il recouvre. La mort n'a point exercé autant de ravages sur le corps, qui a peut-être des couleurs trop vivantes; il est peint du reste avec une grande patience. Après avoir indiqué les os, les muscles, les côtes et les veines, le peintre a encore dessiné le poil des bras et des jambes. Les têtes sont généralement communes et expriment une affliction vulgaire : Nicodème seul a un beau type; une longue barbe grise encadre ses traits harmonieux. Les personnages portent le costume du xve siècle et Matsys n'en a pas fait partout un bon usage : la mère du Sauveur est lourdement drapée.

A droite de ce groupe, on aperçoit la caverne où l'on a préparé le tombeau de son fils. Une servante la balaye, une autre l'éclaire au moyen d'une tor-

che; un vieillard porte le linceul destiné à l'homme-Dieu. Plus haut, derrière l'épisode principal, se dresse le Golgotha : c'est un plateau sur des rochers arides, à peine clairsemé d'herbe et de petits arbres. Les voleurs sont encore pendus à leurs croix; deux femmes se prosternent au pied de celle où est mort le Rédempteur. Un homme emporte l'échelle qui a servi à le descendre; deux autres sont assis, le premier mange une tartine, le second a ôté un de ses souliers qu'il secoue. Je n'omets point ces détails, parcequ'ils nous montrent l'école flamande entrant dès-lors dans la route qu'elle doit suivre plus tard. A gauche du Calvaire, de bleuâtres rochers forment une perspective, qui a une sorte d'attrait sauvage.

Aucune portion de ce tableau, prise à part, n'excite l'étonnement et l'admiration, ne fait naitre la joie intime dont nous remplissent les œuvres du génie. On approuve sans doute, mais on ne s'émerveille point. L'ensemble, au contraire, frappe et saisit. L'harmonieuse vivacité des couleurs charme le regard : ces deux attributs souvent opposés, la douceur et l'éclat, s'unissent de la manière la plus parfaite; la nature ne réussit pas mieux, lorsqu'elle fond des beautés hostiles, la splendeur du couchant et les premières ombres de la nuit, la grâce et la force, l'emportement de la passion et les langueurs de la tendresse, le génie et la simplicité, les divers parfums des champs, les divers murmures

des eaux et des bois. L'air circule dans le tableau, les personnages respirent, se tiennent dans des attitudes faciles et se groupent avec un art presque moderne. La touche a une hardiesse que l'on ne connaissait point avant Matsys. La puissance d'une vie nouvelle anime cette jeune production.

Elle forme le centre d'un retable. Sur le volet gauche, la fille d'Hérodiade présente à Hérode la tête de St. Jean. La salle est tendue en cuir de Cordoue et des musiciens placés dans une tribune égaient le repas. La danseuse met le plat sur la table; Hérode l'examine d'un air stupide; sa maîtresse, pompeusement vêtue, sourit d'une manière presque aussi sotte; elle a pris un couteau affilé, dont elle perce la tempe du mort. Sur le premier plan, un petit page arrête un chien; sur le dernier, une arcade ouverte nous fait assister à la décollation de St. Jean Baptiste. Aucun détail n'est spécialement remarquable, mais l'ensemble a la tournure dégagée qui flatte dans le panneau central. L'aile droite vaut beaucoup mieux.

Elle nous montre St. Jean l'évangéliste au milieu d'une cuve pleine d'huile bouillante, conformément à la tradition. « Et l'empereur Domitien en-
» tendit parler de lui, et il se le fit amener, et il le
» fit mettre, devant la porte latine, dans un tonneau
» d'huile bouillante, d'où il sortit sans avoir éprouvé
» aucun mal. Quand l'empereur vit que rien ne le
» ferait renoncer à prêcher, il l'envoya en exil dans

» l'île de Pathmos [1]. » St. Jean lève ses deux mains vers le ciel qu'il regarde avec une ardente espérance; le type de sa figure est laid, trivial, son corps maigre et anguleux. Sur le devant deux bourreaux excitent la flamme : ce sont deux têtes vulgaires pleines de naturel. Le despote monté sur son cheval a un air souverainement bête : les autres assistants forment aussi de vraies caricatures, excepté un gamin perché sur un arbre, qui examine la tragédie du haut de cet observatoire. Un château occupe le fond, vers la droite; la perspective est excellente et l'on dirait que le vent du ciel y souffle sans contrainte.

Le musée d'Anvers renferme deux autres tableaux de Quinten Matsys. Le premier nous offre une tête d'une rare beauté : c'est le Sauveur des hommes bénissant le monde. Sa figure noble, sérieuse, pensive et complètement régulière s'empare de l'attention et vous excite vous-même à réfléchir : en séduisant le spectateur, elle lui communique la disposition morale qu'elle exprime. L'intelligence rayonne dans les yeux, qui ont, aussi bien que le nez, la bouche et les sourcils, une parfaite délicatesse. Les cheveux bruns et la barbe légèrement rousse sont traités d'une manière non moins fine. Par un caprice d'artiste, Matsys a déployé alentour une auréole verte, qui produit le meilleur effet.

[1] *Legende dorée*, t. 1er, édition Gosselin, page 50.

Au bas du panneau, on découvre les trois doigts supérieurs de la main avec laquelle Jésus bénit. En face brille une croix magnifiquement ciselée, comme l'agraffe qui retient son manteau.

La seconde peinture représente la Vierge : elle porte une robe grise bordée de fourrure; un voile transparent flotte comme un léger brouillard sur ses cheveux. Une auréole verte couronne également sa tête. Ses traits nous ont servi à dépeindre la bien-aimée de l'artiste. Ce sont là des formes que l'on n'invente pas et dont la nature doit fournir les modèles. Le coloris dans ces deux images est d'une finesse merveilleuse; quoique l'exécution soit plus large, il nous reporte au xve siècle.

Le musée du Louvre renferme de Quinten Matsys un *Joaillier pesant des pièces d'or*, près de sa femme qui feuillette un livre orné de miniatures [1]. Le mari a pour coiffure une grosse casquette verte, dont les oreillères lui tombent jusque sur les épaules; pour costume, une robe de chambre bleue, bordée de fourrures. La tête assez régulière dénote l'attention et est peinte avec un soin extrême. Les mains sont un chef-d'œuvre de patience, la main droite spécialement : l'artiste a indiqué toutes les veines, toutes les rides. La femme, vêtue d'une robe cramoisie, porte le bonnet le plus étrange. Sa figure pâle, sans sourcils et sans cils, rappelle bien les

[1] N° 366.

types du nord. Le caractère, dans les deux personnages, est réel plutôt que trivial. Le manuscrit, les pièces d'or, les perles, le miroir, le verre placés sur la table ont la minutieuse vérité des peintres flamands. Une étroite chambre, toute en bois, figure la boutique; elle exprime le calme, la retraite, les habitudes régulières et monotones des petites villes. Par la porte entr'ouverte, on aperçoit deux hommes qui causent et ont l'air de vraies caricatures. Le coloris est vif et intense : le dessin a quelque dureté. Matsys parait avoir affectionné ce sujet : on trouve dans mainte galerie des tableaux analogues, qui passent pour lui être dus.

Van Eyck et ses élèves avaient fait quelques tableaux de genre, comme nous l'avons vu; Jérome Bosch s'était glissé sur leurs pas dans l'intérieur des maisons et de la vie domestique. Pénétrant même, plus loin, il était parvenu jusqu'à la cuisine. Un de ses tableaux avait pour titre : *Les mangeurs de graisse et de saucisses*. Une autre toile représentait le mardi gras, célébré par des personnes des deux sexes. Il avait encore peint des hommes et des femmes déguisés, folâtrant et hurlant dans un cabaret, la Famille des fous, un aveugle qui en conduisait un autre le long d'un fossé[1]. Une esquisse nous met sous les yeux trente et un infirmes étalant leurs plaies au soleil : elle orne la collection de l'archi-

[1] Ces tableaux ont été gravés.

duc Charles à Vienne. Quinten Matsys prit sans répugnance ce tortueux sentier. On voyait autrefois de lui, chez un citoyen d'Anvers, un morceau représentant des joueurs de cartes. Autour d'une table, quatre personnes étaient réunies, deux hommes et deux femmes; ils s'amusaient à une sorte de jeu nommé *krimpen*, fort goûté en Allemagne et en Pologne. Des pièces d'argent rayonnaient sur le tapis vert et chacun semblait réfléchir attentivement à la conduite qu'il devait tenir pour gagner. Ces quatre personnages étaient des portraits de famille. A droite de la table, un vieillard de tournure étrangère avançait la tête et semblait se mêler du jeu. Matsys a donné la même figure au bourreau qui attise le feu avec une fourche, dans le martyre de St. Jean l'évangeliste. A gauche de la table, on voyait deux jeunes gens et une jeune fille debout, très-attentifs. L'exécution était des plus remarquables [1].

Il avait encore peint des caricatures et d'autres scènes de genre. L'une d'elles, où les acteurs étaient grands comme nature et vus seulement jusqu'au buste, représentait un vieil amoureux courtisant une jeune fille. Pour la séduire, il lui montrait une bourse pleine et fermée; la péronnelle, ayant saisi les cordons d'une main, le caressait de l'autre et lui souriait de son plus perfide sourire; mais lui se

[1] Fornenbergh.

reculait pour préserver son or. Les différentes passions des deux personnages étaient singulièrement bien exprimées sur leurs figures. Derrière eux, à distance, un jeune homme tenait la porte entr'ouverte et les regardait de côté; il semblait être l'amant de la jouvencelle qu'il menaçait du doigt. Cette composition prouvait que Matsys faisait de son pinceau tout ce qu'il voulait; quoique agréable aux yeux, le travail en était d'une extrême hardiesse [1].

Le musée d'Anvers renferme un tableau qui répond assez fidèlement à cette description. Le catalogue l'attribue à Jean Matsys, l'héritier de Quinten, mais je doute qu'il soit même de ce coloriste secondaire : l'exécution en est par trop pitoyable. Jean ne se montra pas indigne de la gloire paternelle. Il fit pour l'autel des brasseurs dans la cathédrale d'Anvers un tableau, où l'on admirait encore le style de Quinten, dont il suivait pieusement les traces. L'archiduc Léopold le jugea magnifique et l'examina longtemps [2]. On voyait de lui à Amsterdam un changeur comptant des monnaies devant une pratique. Il avait encore peint d'autres tableaux, sur lesquels on ne possède pas de renseignements détaillés [3]. Mais on trouve plusieurs mor-

[1] Ce tableau appartenait à Fornenbergh lui-même.
[2] Fornenbergh.
[3] Karel van Mander ni Fornenbergh ne les décrivent.

ceaux qui lui sont attribués, dans les galeries de Berlin, de Vienne et dans la collection du roi de Hollande. L'un de ceux qui ornent la dernière, figure le portement de croix : il se fait surtout remarquer par l'énergie de l'expression et la délicatesse du travail. L'autre est l'image d'un inconnu, pleine de naturel et de vérité; il tient un faucon sur le poing; derrière lui, on aperçoit un fragment de paysage, où un vieux château couronne une éminence; au bas de la colline broute un cerf, qui achève de nous expliquer les goûts du personnage.

Jean eut à son tour un fils qui n'abandonna point les arts, mais cultiva de préférence la gravure. Il s'appelait Cornélis. On a de sa main des épisodes du nouveau testament, qui portent la date de 1550; l'histoire de Samson en douze estampes [1] et quelques autres morceaux. Après lui, on perd les traces de cette famille; tirée par l'amour et le génie de l'ombre où foisonne la multitude, elle disparut dans les ténèbres, quand la flamme soudaine qui l'avait illuminée s'éteignit peu à peu, de génération en génération, et que la froide sottise glaça, comme l'hiver éternel du pôle, ses derniers représentants.

[1] On y lit les chiffres suivants : 1549, 1550 et 1562.

TABLEAUX
DE QUINTEN ET DE JEAN MATSYS.

Quinten Matsys.

Sujets tirés du nouveau testament.

1. Joachim et Ste. Anne à la porte d'Or. A Schleissheim.

2 et 3. Mort de Ste Anne; Joachim chassé du temple : volets d'un triptyque. Dans l'église St. Pierre, à Louvain.

4. Aîle gauche : un ange annonce à Zacharie la grossesse de Ste. Elisabeth. Autrefois dans l'église St. Pierre, à Louvain. (Descamps, *Voyage pittoresque*, etc).

5. Marie et l'enfant Jésus, environnés de saints et de saintes; panneau central. Dans l'église St. Pierre, à Louvain.

6. Sainte Famille, auprès de laquelle est assis le petit St. Jean; dessin qui appartenait au prince de Ligne.

7. Sainte famille; Joseph tient une coquille.

8. Une Vierge citée par Karel Van Mander.

9. Marie et l'enfant Jésus : autrefois dans l'église des nonnes de Ste Elisabeth, ou de Sion à Bruxelles. (Descamps, *Voyage pittoresque*, etc.)

10. Marie qui baise l'enfant Jésus. Au château

de Keddleston. Waagen attribue ce tableau à Jean Matsys.

11. Marie sur un trône, baisant son divin fils. A Berlin.

12. Marie avec l'enfant Jésus, qui tient une pomme près de sa bouche : elle est vue à mi-corps. Gravée par R. Sadeler.

13. La Vierge comme reine du ciel, portant son fils dans ses bras, environnée d'anges et appuyant ses pieds sur un croissant. En haut, Dieu le père avec la colombe. Dans la collection du roi de Hollande. Lorsque l'église de St. Donat, à Bruges, fut démolie, on trouva ce tableau maçonné entre deux murs, où il était sans doute resté depuis le temps des Iconoclastes. Des briques qui tombèrent sur la peinture l'endommagèrent en plusieurs endroits. On l'a restauré avec le plus grand soin.

14. L'adoration des Mages. Hirt vit ce tableau, en 1783, dans la Calabre, parmi les ruines d'une église écroulée. On le transporta, en 1791, au Musée royal de Naples.

15. Dans le style de Quinten Matsys : l'Adoration des Mages, à la Pinacothèque.

16. La Circoncision, dessin circulaire, à la plume. (Catalogue de dessins de grands maîtres provenant du cabinet de M. Villenave, par T. Thoré; Paris, 1842, n° 343).

17. La Circoncision; à Munich.

18. Repos de la sainte Famille à son retour

d'Egypte; gravure d'après Quinten Matsys, mentionnée par Zani et Brulliot.

19. La tête de St. Jean-Baptiste offerte à Hérodiade; aîle gauche du fameux triptyque d'Anvers.

20. Parabole du mauvais intendant auquel son maître demande compte. A Vienne.

21. Même sujet; figures à mi-corps. Dans la galerie Doria, à Rome.

22. Le Christ devant Pilate. Dans le palais ducal, à Venise.

23. Jésus couronné d'épines : on ne voyait que les têtes du peuple. Autrefois dans l'église des nonnes de Ste Elisabeth ou de Sion, à Bruxelles. (Descamps, *Voyage pittoresque*, etc).

24. Le crucifiement de Jésus. Dans la chapelle St. Maurice, à Nuremberg.

25. Marie embrassant le corps du Christ; plus bas, une couronne d'épines et des clous. Demi-figures. Dessin qui se trouve dans le cabinet royal des gravures, à Dresde.

26. Le Christ descendu de croix; panneau central du fameux triptyque d'Anvers.

27. Mort de Ste. Anne; volet droit du triptyque de Louvain.

28. Simon offrant une pièce de monnaie à St. Pierre. Autrefois à Paris. (Landon, Musée français, t. 14, p. 121.)

29. Jésus couronné d'épines; chez M. Bock, savant distingué, à Bruxelles.

30. Jésus bénissant le monde. Au Musée d'Anvers.

31. Tête de la Vierge. Au Musée d'Anvers.

IMAGES DE SAINTS.

32. St. Barthélemy, St. Jean l'évangéliste et St. Jean-Baptiste, au milieu d'un paysage. Dans la Pinacothèque.

33. Ste Barbe, Ste Christine et Ste Madeleine. Dans la Pinacothèque.

34. St. Antoine dans le désert, interrogé par quatre individus. On l'aperçoit au loin tourmenté par un diable et par plusieurs monstres. Dessin à la plume, de forme circulaire. (Cabinet de M. Villenave, par T. Thoré; n° 344.)

35. Fiançailles de Ste Elisabeth : autrefois à Paris. (Landon, *Musée français*, t. 16, p. 59.)

36. St. Jérôme; ancienne copie. A Schleissheim.

37. St. Jérôme dans le désert. Ce tableau est signé : QVINTIN MASijs F. 1513. Dans la galerie Lichtenstein, à Vienne.

38. St. Jérôme dans son cabinet d'étude, en plein jour. A Vienne.

39. Dans le style de Quinten Matsys : St. Jérôme; scène de nuit. A Vienne.

40. Buste de St. Jérôme. A Florence.

41 St. Jean dans l'huile bouillante; aîle droite du fameux triptyque d'Anvers.

42. St. Luc peignant la Vierge assise sur un trône, avec son fils dans ses bras. Tableau gravé par Antoine Wierinx.

43 Marie Madeleine. A Corsam-House, château de la famille Methuen.

TABLEAUX DE GENRE.

44. Un usurier congédiant un de ses collègues, pendant que sa jeune femme marchande une poule et que son fils joue avec un œuf. A Dresde.

45. Un changeur qui compte et pèse de l'or avec sa femme. Tableau que possédait autrefois le nommé Steenens, marchand à Anvers.

46. Un homme assis derrière une table fait un compte; son avare épouse, placée près de lui, se penche sur son épaule. Autrefois dans la collection de M. Winckler, à Leipsick.

47. Un homme assis derrière une table pèse de l'or; une jeune femme se tient près de lui. A Dresde. Hirt veut que ce tableau soit de Jean Matsys.

48. Un homme et une femme comptant de l'or. Dans la Pinacothèque.

49. Les deux avares : le mari compte de l'argent; à gauche, on voit un petit perroquet. Au château de Windsor Ce tableau a été gravé par R. Earldom sous ce titre : *les Avares* (The Misers).

50. Deux usuriers comptant de l'or. Dans la Pinacothèque.

51. Deux avares. A Vienne.

52. Un joaillier pesant des pièces d'or, près de sa femme qui feuillète un livre de miniatures. Au Louvre.

53. Les joueurs de cartes; jadis chez un bourgeois d'Anvers.

54. Un vieil amoureux courtisant une jeune fille; tableau qui appartenait à Fornenbergh.

55. Le sieur Smits, bourgmestre d'Aelst, possédait de lui deux caricatures monstrueuses; on voyait aussi à Bruxelles des figures de mendiants, qui semblaient lire de pieux ouvrages, en tenant un chapelet dans leurs mains. Ils avaient été dessinés d'après nature.

PORTRAITS.

56. Portrait d'Erasme et de son ami Pierre Ægidius, tenant à la main une lettre de Thomas Morus. Autrefois dans la collection de Charles Ier, roi d'Angleterre.

57. Autre portrait d'Erasme. (Sam. Knight, p. 323).

58. Portrait de l'artiste lui-même; autrefois dans la partie de la bourse d'Anvers, qui était cédée à l'Académie de peinture. (Descamps, *Voyage pittoresque,* etc.)

59. Portrait de Matsys peint par lui-même. Dans la galerie de Florence.

60. Portrait de sa femme, avec la date de 1520. Dans la galerie de Florence.

61. Portrait d'un abbé. A Vienne.

62. Portrait d'un dignitaire de l'église. A Vienne.

63. Portrait d'un homme sans barbe, qui a la tête couverte d'un bonnet noir en fourrure. Il regarde vers sa gauche et tient dans sa main droite une bague qu'il parait montrer; dans son autre main, il porte un rouleau de papier qu'environnent quatre anneaux, où sont fixés des pierres précieuses. A Vienne.

64. Portrait d'un homme coiffé d'une barette noire, vêtu d'un habit noir et ayant une bague au doigt. Dans la galerie des offices, à Florence.

65. Portrait d'un jeune homme, qui tient un petit verre à boire dans sa main droite et a la gauche placée devant sa poitrine. En haut de l'image se trouvent deux écussons, renfermant l'un et l'autre trois corbeaux. Dans la galerie de Gotha.

66. Portrait d'un homme coiffé d'un chapeau noir. A Berlin.

67. Portrait d'homme. Dans la collection Lichtenstein, à Vienne.

68. Portrait d'une marchande de bijoux. Tableau qui appartenait jadis à Rubens.

69. Dans le style de Quinten Matsys : portrait d'un homme ayant une barette rouge pour coiffure.

JEAN MATSYS.

1. Loth avec ses filles; le tableau est signé : *Joannes Massiis pingebat*, 1563. La tête de Loth est fort belle. Dans la galerie impériale, à Vienne.

2. *Ecce homo*. Dans la collection du roi de Hollande.

3. Le portement de croix. Dans la même collection.

4. L'apôtre St. Paul, devenu vieux, écrit dans un livre, sur une table. Ce tableau est signé : *Joannes Massis pingebat*, 1565. Dans la galerie de Schleisheim.

5. St. Jérôme. A Berlin.

6. Un changeur comptant des pièces de monnaie devant une pratique. Tableau qui, selon Karel Van Mander, se trouvait jadis à Amsterdam.

7. Un changeur qui écrit dans son livre de comptes, pendant qu'un individu lui dérobe de l'argent. A Berlin.

8. Un joueur de cornemuse avec sa femme; pendant qu'il souffle dans son instrument, il frappe sur un petit tambour. Un vieillard est l'objet de leurs sollicitations. Figures communes. A Vienne.

9. Attribué à Jean Matsys par Waagen : Marie baisant son fils; devant eux sont placés des raisins, derrière eux on aperçoit un paysage. Au château de Keddleston, demeure du comte de Scarsdale.

10. Peut-être de Jean Matsys : une fileuse, à la-

quelle un jeune homme prend le sein. Dans la galerie des États, à Prague.

11. Imité de Jean Matsys : un changeur qui pèse de l'or, ayant près de lui sa femme et son enfant. A Berlin [1].

[1] Pour cette liste, comme pour toutes les autres, j'ai beaucoup fait usage du travail de Rathgeber; mais personne n'osera dire que je ne l'ai point épuré, vérifié, complété. Il n'y a du reste aucun mérite dans ces sortes de transcriptions; leur utilité seule les recommande, sans recommander l'auteur. Quel homme, quel enfant ne pourrait copier, numéroter des indications de tableaux? Ce n'est pas une œuvre bien étonnante que de rédiger un catalogue avec d'autres catalogues.

CHAPITRE II.

Jean Gossart, dit de Maubeuge. — Sa biographie, sa manière, ses tableaux. — Rogier de Bruges et Rogier Van der Weyden sont-ils un seul et même individu ? — Catalogue des peintures de Jean Gossart.

Tous les peintres dont nous nous sommes occupés jusqu'ici, nous les avons vus s'offrir à nous dans une noble attitude ; esprits doux, tranquilles et pieux, ils vivaient saintement pour l'art et pour leur famille. Nulle ombre ne ternit leur image, la gloire l'éclaire de purs rayons. Avec Jean de Maubeuge, le spectacle change ; il inaugure la débauche au sein des ateliers flamands, la consacre par son mérite et entraine sur ses pas une foule avinée. D'autres scènes vont maintenant frapper nos yeux ;

un grand nombre d'artistes poseront devant nous, l'œil hagard, les coudes sur la table, remplissant leur schope jusqu'au bord, débraillés, humides de la sueur des cabarets, psalmodiant ou hurlant quelque chanson grivoise, la bouche mal essuyée, la coiffure de travers et tenant à la main leur pipe fidèle.

On a voulu rendre douteuse, en Belgique et en Hollande, la réalité de ces mœurs grossières, qui choquaient l'amour-propre national : mais l'histoire est inexorable et la tentative a échoué. Mille preuves, mille circonstances réfutent les hableries des patriotes néerlandais : le vin et la bière ont été les sources dans lesquelle la plupart de leurs coloristes puisaient l'inspiration. Je ne crois point qu'ils peignissent au milieu de l'ivresse; mais dès qu'ils avaient fini leur tâche, ils allaient s'inonder de liquide et perdre le bon sens. Des femmes de bas étage leur servaient alors de muses : la luxure, l'ivrognerie, les disputes, les batailles à coups de poing leur tenaient lieu de méditations et de rêveries sentimentales. Le chaste génie des vieux peintres aurait eu peur de ces bruyantes scènes; leurs poétiques idées se seraient enfuies, comme une troupe de cygnes sauvages à l'approche de soldats en goguette.

Nous l'avons dit dans notre premier volume [1], les climats du nord poussent à la gloutonnerie. Mais

[1] Page 81.

entre les climats de l'Europe nul n'est aussi triste que celui des Pays-Bas. Il y pleut la moitié de l'année[1]; le brouillard voile presque toujours l'horizon au coucher du soleil; une froide bise l'accompagne et murmure plaintivement dans les arbres fleuris; sous les grappes jaunes des faux ébéniers, sous les touffes enivrantes de l'aubépine rose, on se sent pris tout à coup par les afflictions de l'hiver. La moindre nuée, qui voile l'astre du jour, donne aux champs un air de profonde mélancolie; le reste du ciel est demeuré bleu, partout ailleurs les campagnes seraient gaies, les bois magnifiques; là, les eaux deviennent sombres, les feuillages obscurs, les perspectives sinistres; des reflets lumineux courent sur les lacs, sur les rivières, et les grenouilles charmées entonnent leur chœur assourdissant.

Que faire donc, lorsque de si épaisses vapeurs roulent sur le pays, qu'elles semblent ne devoir jamais se déchirer ni donner passage à la lumière? Une sorte de crépuscule enveloppe tous les objets, le vent siffle au loin dans les rues désertes, la grêle bat les vitrages, les flots harcèlent la côte et les vaches mugissent dans les prairies. Serait-ce un moment favorable pour se promener? Faut-il se réunir, oublier en jasant les colères de la nature? Mais l'homme des Pays-Bas n'aime point les visites, ni

[1] Cent-soixante-seize jours par an, selon les observations de M. Quetelet.

les discours : il ferme sa maison comme une citadelle. La société ne lui plaît que sous les poutres noircies des tavernes, autour d'un pot de bierre écumante. Le peintre va donc se désennuyer, va donc passer le temps au cabaret; il y prend goût, il s'y habitue, il y nargue l'inclémence du ciel et pendant que les nuages, comme des oiseaux qui perdent leurs plumes, secouent sur les prés et les bois des flocons de neige, il tombe endormi du sommeil de l'ivresse.

Telle fut la vie que mena Jean Gossart. On ignore la date de sa naissance, mais il naquit à Maubeuge, ville du Hainaut, qui appartient maintenant aux Français et lui a donné son surnom. Il est appelé aussi Mabuse, du mot latin par lequel on désigne les bourgeois de la cité flamande. Il tenait déjà le pinceau avant l'année 1495 et devait même jouir d'une certain renom : il fit alors le portrait des enfants de Henri VII, le petit prince qui devint Henri VIII, son frère Arthur et sa sœur Marguerite, placés autour d'une table verte. On admire ce tableau dans le palais de Hampton-Court. En 1495, il en peignit une reproduction, qui se trouve à Wilton-House, chez le comte de Pembroke[1]. On ne sait quel fut son maître. Quoique tourmenté de passions véhémentes, la beauté de ses tableaux prouve qu'il étudia laborieusement pen-

[1] Rathgeber, *Annalen der niederländischen Malerei*

dant sa jeunesse, car sans travail, sans réflexion et sans assiduité, on n'acquiert pas un talent comme le sien [1]. L'exactitude, la finesse, l'élégance de sa manière étonnent quand on songe à ses mœurs licencieuses; il faut croire qu'au milieu de ses débauches, il conserva pour l'art un pur et vif amour [2]. Rien ne prévalut contre ce sentiment, qui resta immuable chez lui, comme un banc de corail sous les flots d'une mer agitée.

Le prélat Philippe de Bourgogne, enfant naturel de Philippe-le-Bon, l'emmena en Italie, où Maximilien lui avait donné à remplir les fonctions d'ambassadeur, près de Jules II. (1503-1513.) Le dignitaire de l'église obtint les bonnes grâces du Pape, qui lui offrait spontanément bien des faveurs que d'autres ambitionnaient. Mais telle était sa grandeur d'âme qu'il n'accepta rien, si ce n'est deux statues de marbre, l'une représentant Jules César et l'autre Hadrien. Sa plus vive joie était d'examiner les restes de l'art antique et il les faisait copier par Jean Gossart [3]. Mabuse étudiait aussi les peintres

[1] Ce n'est point là une simple présomption, mais un fait constaté par Van Mander.

[2] Johanna Schopenhauer.

[3] « Itaque factum est, ut Julius eum summopere amaret, multaque ultro offerret, quæ alii ambire solent. At eâ animi celsitudine erat, ut nihil a Julio acceperit, præter statuas marmoreas duas, quarum una Julii Cœsaris, altera Aelii Hadriani erat. Nihil magis eum Romæ delectabat quam sacra illa vetustatis monumenta, quæ per clarissimum pictorem Joannem Gossardum Malbodium de-

modernes ; il cherchait à se rendre maître de leur style et avait trop d'habileté pour ne point y parvenir. Il contracta le goût du nu, apprit leur science anatomique, leur genre de composition, leur manière élégante. La révolution que Matsys avait commencée, il l'acheva quand il fut de retour dans sa patrie. Ses tableaux étonnèrent les peuples du nord, habitués à des créations d'une autre espèce : leur nouveauté augmenta leur succès.

Quand il eut terminé son ambassade et fut revenu chez lui, Philippe de Bourgogne commanda au peintre qu'il protégeait un autel pour le monastère de Middelbourg, dont il était abbé [1]. Contrairement aux anciennes habitudes, Gossart fit un immense tableau : chaque fois qu'on ouvrait les aîles, on était obligé de les soutenir. Il y avait figuré une descente de croix et c'était une de ses meilleures productions ; elle l'occupa longtemps. Albert Dürer alla exprès à Middelbourg pour la voir ; il en fit de grands éloges, mais la trouva mieux peinte que dessinée. Ce retable est malheureusement anéanti : la foudre tomba sur l'église qui devint la proie des flammes ; elles dévorèrent le triptyque et le monument lui-même, qui s'écroula au

pingenda sibi curavit. *Germanicarum rerum scriptores.* T. III, page 186. Francfort, 1611.

[1] Karel van Mander écrit que le tableau fut fait par l'ordre de l'abbé *Maximilien* de Bourgogne ; il s'est trompé de nom, selon toute vraisemblance.

milieu de leurs tourbillons. Jean Gossart exécuta encore à Middelbourg d'autres ouvrages, entr'autres quelques belles vierges, et une descente de croix que possédait un nommé Magnus; elle était au nombre de ses plus parfaits tableaux. Les personnages avaient un pied et demi de hauteur environ, étaient purement dessinés, d'un beau coloris, pleins d'une douleur très-bien rendue, et couverts d'étoffes drapées avec goût.

En 1516, Philippe de Bourgogne fut placé sur le siège épiscopal d'Utrecht; il employa dès lors tous ses soins à orner le chateau de Suytburg. On dit qu'il se mêlait si familièrement aux ouvriers, architectes, peintres et sculpteurs qu'on le prenait pour l'un d'eux. Il aimait, recherchait les artistes, quel que fût leur genre, et les entretenait libéralement dans sa maison; il nourrissait même des poëtes pour qu'ils ornassent de leurs vers les tableaux et les monuments. Gossart et Jacques de Barbary, vénitien, étaient les peintres qu'il préférait et qu'il récompensait le mieux. Le premier avait par son ordre exécuté, au chateau de Dorstadt, plusieurs ouvrages que l'on transporta ensuite à Utrecht [1].

[1] « In patriam reversus, totus exornando arci suæ Suytburgo intentus, inter fabros, architectos, sculptores et pictores versabatur, adeo familiariter ut unus illorum putaretur. Aderant ei et versificatores, qui picturas atque structuras carminibus ornarent, ut utramque picturam, et loquentem et tacitam, ostentare posset. Excellentes in quavis arte artifices, miro favore prosequebatur, domique suæ

Mais Philippe de Bourgogne ne l'occupait pas tellement qu'il ne put travailler pour d'autres personnages et satisfaire son humeur vagabonde. Il fut employé par Marguerite d'Autriche; elle lui commanda des œuvres originales, et lui donna aussi la tâche ingrate de restaurer les anciennes peintures de son cabinet [1].

Le 8 avril 1524, Philippe de Bourgogne mourut, laissant Mabuse en proie à ses instincts déréglés; mais il trouva un second protecteur, car ce fut alors, suivant toute apparence, qu'il entra chez le Marquis de Veere. Il représenta sa femme sous les traits de la Vierge et son fils sous ceux du petit Jésus. Il fut si heureux dans cette production, il lui

liberaliter alebat. Quæsierat sibi magnis expensis pictores et archi-tectos primi nominis, Jacobum Barbarum venetum et Joannem Malbodium, nostræ ætatis Zeusim et Apellem. » *Germanicarum rerum scriptores*, t. III, page 187. Francfort, 1611. — « Erat proinde Philippo gratissimus Mabusius excellens per ea tempora pictor, cujus adhuc extant opera, ipsius jussu confecta in arce Dorestati; quæ inde ad ædes Trajecti, in quibus hodie concessus ordd. Patriæ, translata. *Wilhelmi Hedæ Historia Episcoporum Ultrajecti;* Utrecht, 1642.

[1] A Jehan Gossart, dit de Maubeuge, paintre, la somme de quarante livres dudit prix de quarante gros, monnaie de Flandres, la livre, pour semblable somme que Madame luy a ordonné prendre et avoir d'elle pour une fois, pour son salaire des peines et labeurs qu'il a eues et prins, pendant l'espace de quinze jours entiers à luy avoir paint et racoustées plusieurs riches et exquises pièces de paintures étant en son cabinet de ceste ville de Malines. Pour ce, par quittance dudit Jehan de Maubeuge ladite somme de.... 40 livres. *Comptes des dépenses de Marguerite d'Autriche*, année 1523.

donna tant de grâce et de délicatesse, les couleurs en paraissaient tellement fraiches qu'elle éclipsa tous ses autres ouvrages ; une étoffe bleue y brillait d'une splendeur sans égale. Un habitant de Gouda, nommé Fromont, en devint plus tard propriétaire; elle décore maintenant la Pinacothèque.

Pendant qu'il résidait chez cet opulent seigneur, le Marquis reçut une visite de Charles-Quint. Je vous laisse à penser les préparatifs que l'on fit pour dignement accueillir le monarque ! On habilla tous les domestiques et les pensionnaires du château en damas blanc ; un poëte et un philosophe, qui étaient aux gages du maître, laissèrent gravement confectionner leur parure. Gossart demanda qu'on lui remit l'étoffe, sous prétexte de lui donner une forme nouvelle et originale : on ne douta pas de son intention, mais dès qu'on lui eut livré la soie, il courut la vendre. Comme ses pareils, il n'avait ordinairement dans sa bourse que l'espérance. La somme qu'il se procura n'y fit pas un long séjour ; la paillardise et la bonne chère l'en eurent bientôt expulsée. Le moment solennel arrivait cependant et il fallait pouvoir se présenter devant l'Empereur. Quelque bonne langue avait rapporté au chatelain les nouvelles fredaines de Mabuse et il était curieux de voir comment il se tirerait d'affaire. Le jour venu, il conduisit le prince à un balcon et ordonna que toute sa petite cour défilât processionellement, le poëte, le peintre et le philosophe en tête. Il

croyait tenir son homme, mais quelle fut sa surprise, lorsqu'il vit Gossart habillé d'un costume plus brillant que tous les autres! Les fleurs de son damas avaient un éclat, une élégance, qui charmèrent l'empereur lui-même. Un officieux donna au Marquis le mot de l'énigme : Jean de Maubeuge s'était fait faire un vêtement de papier, que son habile pinceau avait orné de fastueux dessins. Il enjoignit en conséquence à Gossart de se tenir près du monarque pendant le banquet. La trompeuse étoffe attira encore les regards de Charles; il voulut voir quel était ce damas d'un nouveau genre et y porta la main. Son étonnement égala celui du Marquis de Veere : il demanda ce que signifiait cette supercherie. On lui raconta l'aventure, et elle l'égaya, l'amusa tellement que son hôte n'eût pas voulu, pour bien des aunes de damas, supprimer de la fête cette récréation inattendue.

Mais toutes les équipées de notre artiste ne lui réussirent pas aussi bien. Étant allé à Middelbourg, il y déploya tant d'esprit, abusa si étrangement de ses moyens que les autorités jugèrent à propos d'émousser sa verve en l'incarcérant. Gossart dut trouver le remède un peu cruel. Languir au fond d'une prison est toujours triste, mais l'absence de liberté chagrine doublement les natures comme la sienne. Plus de bon vin, ni de chère lie, plus de joyeuses filles, de propos licencieux, ni de veilles bachiques! Etait-ce la peine de vivre? Pour un débauché

vulgaire, assurément non; pour un peintre libertin, il faut dire oui. Mabuse recourut à son talent; il dessina au crayon noir de très belles esquisses; un certain nombre passèrent plus tard sous les yeux de Van Mander, qui les admira, comme il nous le dit lui-même. L'imagination peupla de rêves brillants la solitude forcée où vivait l'artiste.

Depuis cette époque jusqu'à sa mort, l'historien perd sa trace. Que devint-il? où ses goûts dissolus, ses habitudes joviales le conduisirent-elles? On l'ignore. On sait seulement que ni la bouteille, ni l'amour n'abrégèrent son existence et qu'il trépassa fort âgé, en 1562. Il réclama sans doute plus d'une fois le respect dû à ses cheveux blancs.

Jean de Maubeuge, comme l'a sans doute fait deviner sa biographie, eut deux manières successives, l'une qui précéda son voyage au delà des monts, l'autre qu'il pratiqua depuis son retour. Durant sa jeunesse, il examinait soigneusement la nature et marchait avec grâce dans la route suivie par l'ancienne école. Les types sont nobles, délicats et variés : chaque portion du tableau a le fini de la miniature. L'exécution est en général sévère et habile. A peine si une faible distance le sépare des grands maîtres du xve siècle. Il fit dans cette manière des ouvrages importants, qui lui valurent l'estime de ses compatriotes et le rendirent célèbre au dehors, comme le témoignent le portrait de Marguerite, mère de Henri VII et le panneau où

vivent d'une existence idéale les enfants de ce monarque, travail antérieur à l'année 1495. Un grand nombre de ses compositions premières se distinguent déjà par la recherche d'un style plus libre. Le jardin miraculeux, mais borné, des vieux peintres ne lui suffisait pas; il regardait vers les portes et tâchait de promener sa vue au delà des clôtures. Quand il fut dans la péninsule, Léonardo de Vinci et Michel-Ange agrandirent son horizon : profitant de l'issue large et franche qu'ils avaient pratiquée, il les choisit pour guides à travers les domaines sans fin de l'art nouveau. Il peignit dès-lors une foule de scènes mythologiques et allégoriques : l'action en fut très vive dans les Pays-Bas et il eut à son tour de nombreux imitateurs. Ces sortes de productions devinrent même trop multipliées. Elles nécessitent l'emploi du nu, ce qui s'accorde avec les tendances italiennes. Mais tout en cherchant à obtenir les mérites de l'école florentine, tout en donnant à ses ouvrages un aspect fort animé, il se préserva de l'hyperbole qui exagère les formes de ses successeurs. Il n'abandonna pas non plus entièrement son goût pour la nature et pour les objets inertes : le soin qu'on admire dans les fonds de ses tableaux rappelle les Van Eyck et les Hemling [1].

Le Musée d'Anvers renferme trois peintures de Jean Gossart. L'une représente le Christ au pilori :

[1] Rathgeber, *Annalen der Niederlandischen Malerei.*

c'est un morceau achevé. Le fils de l'homme nous apparait tout nu, assis dans une attitude noble et mélancolique. Sa figure exprime la douleur, mais une douleur qui se contient; il regarde les espaces du firmament, où sa vue semble plonger pour chercher son père. Son corps admirablement beau eût fait honneur aux plus grands maîtres italiens. Ses yeux ne sont peut être pas dessinés d'une manière assez ferme. Une petite draperie, qui tombe de sa cuisse gauche sur son siège, révèle une habileté parfaite. Trois personnes le considèrent, entr'autres une femme qui jette des cris de douleur. Le coloris fin, harmonieux, intense, ne mérite que des é oges.

Le second tableau a pour sujet les saintes femmes revenant du tombeau de Jésus. Elles paraissent s'entretenir de leur course vaine et de l'ange qui gardait le sépulcre inhabité. Madeleine montre à la Vierge son vase de parfums qui ne peut plus désormais leur être utile. St. Jean soutient la mère du Rédempteur : derrière lui deux filles de Sion échangent tristement leurs pensées. Les types sont très laids, mais une sensibilité profonde a inspiré l'artiste : une vive émotion agite les figures et s'exprime dans les attitudes; le frisson de la poésie devait courir sur les membres de Gossart, pendant qu'il donnait la vie à ce groupe dramatique. La couleur fine et brillante est maniée avec largeur; les draperies ont un éclat peu ordinaire, qui ne vient pas de

leur richesse, mais de l'intensité de leurs nuances.

Le troisième tableau forme pendant à celui-ci : que représente-t-il? Je n'ai pu le découvrir. Un homme à cheval, qui semble être Jésus, argumente contre un second cavalier; son adversaire lui montre une page écrite et lui fait des objections. Parmi les soldats qui les entourent, les uns prêtent l'oreille avec attention, les autres se moquent. Les têtes sont très soignées, les types plus beaux que dans la toile précédente; l'intensité, l'harmonie de la couleur éveillent l'admiration.

Jean de Maubeuge a-t-il réellement peint les tableaux du Musée de Bruxelles que le livret lui attribue? Voilà ce qui peut faire naitre des doutes sérieux. Pour *la Vierge et l'enfant* [1], le doute se change même en certitude et personne, je crois, n'oserait dire que son pinceau a effleuré cette toile. Le Christ chez Simon le pharisien a plus de valeur; mais les têtes manquent de dignité, de vérité; dans le panneau central, comme dans le volet de gauche, le type du fils de l'homme est singulièrement pleurard; nous en dirons autant de Madeleine qui ressuscite; elle a mal aux yeux, selon toute apparence. Les personnages sont d'ailleurs tellement sacrifiés à l'architecture et aux perspectives agrestes, qu'on serait tenté de voir dans ce retable une production de Lansloot Blondeel. Il ne faut

[1] N° 330.

pas oublier pourtant que Gossart aimait aussi les édifices compliqués, où abondaient et s'enroulaient des ornements de mauvais goût.

Les morceaux qui portent son nom mettent d'ailleurs souvent les critiques dans l'embarras. Pauwels Van Aelst, enfant naturel de Pierre Koeck, eut pour spécialité d'en faire des copies très ressemblantes, mais qui n'étaient après tout que des copies et ne valaient assurément point les originaux. Il peignait aussi très bien des vases remplis de fleurs. Anvers était son séjour; ce fut là qu'il mourut et sa veuve épousa en secondes noces Gielis de Coninxloo [1]. Il n'est pas rare que l'on confonde ses imitations avec les toiles du maître.

Les frères Boisserée possédaient de Jean Gossart trois précieux tableaux, qui ornent maintenant la Pinacothèque. L'un représente la mort du Christ : c'est une grande peinture qu'il fit, à ce que l'on pense, avant son voyage en Italie, mais où l'on admire déjà une libre et chaude exécution. Moins pieux, moins calme et intime que ses prédécesseurs et ses contemporains, il n'a pas traité ce sujet de la même manière : il l'a considéré au point de vue dramatique et a sacrifié le sentiment religieux à l'effet : on ne peut dire néanmoins qu'il soit tombé dans l'exagération. Les trois croix se dressent au milieu du panneau ; le dernier plan est formé par un paysage et

[1] Karel Van Mander.

par la ville de Jérusalem, sous les murs de laquelle on aperçoit divers promeneurs. Entre Jésus mourant et les voleurs qui expirent, on remarque un fort beau contraste : les deux larrons ne se distinguent pas moins l'un de l'autre. Ils se débattent dans une agonie terrible, mais sans contorsions repoussantes; leur physionomie diffère autant que leur pose.

Embrassant le pied de la croix qui porte le Sauveur, moitié agenouillée, moitié debout, Madeleine le regarde avec l'expression d'un affreux désespoir et semble même accuser le ciel qui permet son supplice. Près de là, Marie succombe à une douleur plus tranquille, mais non moins profonde; Jean et Marie Salomé, eux-mêmes presque défaillants, la soutiennent à demi évanouie. La résignation de la mère du Christ opposée au trouble excessif de Madeleine touche vraiment le cœur; dans sa vie agitée la dernière n'a pas encore appris à fléchir sous la main de Dieu. L'agencement, l'expression, la beauté des têtes et les draperies de ce groupe sont dignes des plus vifs éloges : la robe bleue de Madeleine et celle de Marie Salomé charment surtout la vue. Les pharisiens rassemblés autour de la croix forment un second contraste avec les saintes femmes désolées; quelques soldats montés sur de fiers chevaux se tiennent près d'eux et dans cette troupe on distingue un homme d'un haut rang, vêtu d'un manteau de pourpre, qui doit être Ponce Pilate. Ces personnages, différents de traits et de caractère,

sont pleins de vie et de naturel. C'est un tableau qui enchaîne invinciblement les regards; si on le considère un peu longtemps, il fait illusion, tout s'y meut, tout y respire.

Une autre image, bien plus petite, que Jean de Maubeuge peignit après son retour de Rome, a une grande similitude avec les ouvrages de Michel-Ange et rappelle les merveilles de l'Italie contemporaine. Elle nous montre la Vierge splendidement vêtue, comme reine du ciel. Elle a une grâce exquise et porte un long manteau bleu qui traine sur la terre : l'enfant garde un sérieux que je nommerai divin. Ni Mabuse ni aucun autre artiste n'aurait pu mieux faire; c'est là le triomphe de son talent et je dirais presque le triomphe de la peinture. Il y a tout lieu de croire que ce morceau fut l'ouvrage pour lequel posa la Marquise de Veere.

Le troisième tableau nous montre l'archange St. Michel, couvert d'une brillante armure d'or et foulant aux pieds Lucifer; une gloire environne le céleste champion. Près de lui, le donateur s'agenouille d'un air humble et dévot sur le sol. C'est une peinture d'un éclat éblouissant, très bien exécutée; elle date aussi de la dernière période du maître[1]. Ce qui charme dans ses travaux de cette époque, n'est vraiment qu'un reste de ses qualités premières; il se croyait alors bien supérieur, ses

[1] Johanna Schopenhauer.

contemporains eux-mêmes le jugeaient ainsi, mais la grâce qui ornait encore ses tableaux, il l'empruntait aux souvenirs de sa jeunesse, aux habitudes qu'il avait précédemment contractées.

Le peintre nommé par Karel Van Mander *Rogier Van der Weyden* aurait dû vivre en même temps que Quinten Matsys et Jean Gossart. Je l'avais supposé fils du Van der Weyden, mentionné dans mon second volume. Mais les pièces inédites que M. Wauters a trouvées, en classant les archives de Bruxelles, montrent jusqu'à l'évidence que Rogier de Bruges et Rogier Van der Weyden sont un seul et même personnage. Son fils s'appelait Goswin, de sorte que rien n'excuse l'erreur de Van Mander. J'ai donc refait mon travail concernant l'artiste divisé en deux par l'historien flamand : il compose sous sa nouvelle forme un supplément à ce troisième tome.

TABLEAUX DE JEAN GOSSART.

1. Neptune et Amphitrite. Ce tableau est signé : *Joannes Malbodius pingebat* 1516. Dans le Musée royal, à Berlin.

2. Danaë recevant la pluie d'or. Ce tableau est signé : *Joannes Malbodius pingebat* 1527. Dans la Pinacothèque.

3. La Justice, figure de femme, dessin circulaire. Dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

4. Lucrèce, tableau cité par Karel Van Mander.

5. Adam et Eve, tableau qui était jadis à Amsterdam, cité par Karel Van Mander.

6. Adam et Eve, peinture qui appartenait jadis à Charles Ier et orne encore la collection royale de Kensington.

7. Adam et Eve, près de l'arbre fatal. Au musée de Berlin.

8. Noé endormi par l'ivresse. Les figures sont imitées de la fresque de Michel-Ange, que l'on voit dans la chapelle Sixtine.

9. Abimélech offre des présents à Abraham. Dessin qui se trouve dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

10. La Visitation : aile droite. A Althorp, villa du comte Spencer.

11. Adoration des bergers. Dans le château royal de Wurzbourg.

12. Adoration des Mages, riche composition, avec trente figures principales. C'est un des travaux les plus importants de Mabuse. Il ornait autrefois la galerie d'Orléans, d'où il a passé dans la collection de Castle Howard.

13. Probablement de Gossart : Adoration des Mages. A gauche s'agenouille St. Dominique, à droite l'évangéliste St. Luc. C'est un grand tableau dont les personnages ont des dimensions presque naturelles. Il décorait autrefois une église de Gênes; enlevé comme butin par le comte de Schulenburg,

il fut offert au Roi de Saxe Auguste III. Dans la galerie de Dresde.

14. Sainte Famille : Anne et Marie sont assises sur un trône, entourées de leurs parents des deux sexes. Dans la Pinacothèque.

15. Marie avec son enfant, assise sur un trône; à droite une sainte qui offre à la Vierge une poire; à gauche St. Joseph, devant lequel est assise Ste. Catherine. A Corshamhouse.

16. Marie avec l'enfant Jésus et St. Joseph. Dans la chapelle St. Maurice, à Nuremberg. Un tableau, qui faisait autrefois partie de la collection Boisserée, représente le même sujet : le Christ étend la main pour saisir une pomme; lithographié par Heindel.

17. Sainte Famille : dans la Pinacothèque.

18. La Vierge, tableau cité par Karel Van Mander.

19. Marie avec son fils, sous un baldaquin de formes tourmentées; six anges les environnent. Chez Sir Thomas Baring.

20. Marie tenant sur ses genoux son enfant, qui a les mains pleines de cerises; d'après une composition de Léonard de Vinci. A Berlin.

21. Marie offrant un raisin à son fils. A Berlin.

22. Dans le style de Gossart : Marie tenant son fils endormi contre son sein. A Berlin.

23. Marie tenant l'enfant Jésus sur une corniche. Dans la chapelle St. Maurice, à Nuremberg.

24. Marie tenant l'enfant Jésus, sur une corniche où elle est assise. Ce tableau est signé :

Joannes Malbodius pingebat 1527. Dans la Pinacothèque.

25. Marie assise dans une niche, tient sur ses genoux son enfant qui a une posture animée. A Vienne.

26. La Vierge sur un trône. Dans le palais ducal, à Gênes.

27. Marie avec son fils sur un trône en forme de coquillage; près d'elle, deux saintes et une troisième personne. Dessin de la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

28. Marie dans une chambre avec son fils endormi sur ses genoux. Gravé par Georges Wyns.

29. Marie assise tient son fils debout; gravure de l'année 1589.

30. Jésus et le jeune homme riche. Dans le palais de Kensington.

31. Le Christ sortant de chez Pilate, grisaille. Dans la collection du conseiller d'état Kirschbaum, à Munich.

32. Le crucifiement de Jésus, tableau qui enferme un grand nombre de personnages. En bas, dans des champs séparés, on voit la flagellation et le couronnement d'épines. A la Pinacothèque.

33. Descente de croix, jadis à Middelbourg. Tableau incendié. *Di sua mano in Silanda è una gran tribuna nella badia di Middelborgo.* Vasari, tome 7, page 127.

34. Descente de croix, tableau cité par Karel Van Mander.

35. Descente de croix; sur les ailes se trouvent St. Jean Baptiste et St. Pierre, au milieu d'une riche architecture. Ce tableau qui ornait jadis l'église St. Donat, à Bruges, est signé : *Joães Malbogi pingebat anno* 1521. Chez M. Solly, à Londres.

36. Le Christ chez Simon le pharisien, milieu d'un triptyque. Au Musée de Bruxelles.

37. La résurrection de Lazare, aile gauche du précédent triptyque. Au Musée de Bruxelles.

38. La résurrection de Ste. Madeleine, aile droite du même triptyque. Au Musée de Bruxelles.

39. Le corps du Rédempteur, environné de trois hommes et de deux femmes. Dessin qui se trouve dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

40. *Joan. Mabusius inventor.* Marie assise au pied de la croix regarde le corps du Christ étendu sur la terre et appuyé contre ses genoux : au second plan, la ville de Jérusalem. Gravure qui porte le nom du peintre et ces deux inscriptions : *Hieronymus Wierinx sculpsit; Gerardus de Jode excudit.*

41. Le Christ dans sa gloire, ayant autour de lui les symboles des quatre évangélistes. Dans la Pinacothèque.

42. Douze scènes de la vie de St. Augustin, peintes sur le même tableau et séparées l'une de l'autre par des ornements. Autrefois dans l'abbaye de Tongerloo, maintenant chez le roi de Hollande.

43. Le pape lisant la messe, entouré de cardinaux et de différents prêtres. Dans l'église St. Jacques, à Lubeck.

44. Jésus apparaissant sur l'autel, pendant que le prêtre consacre l'hostie. Gravure très rare, dont le chevalier Van Eersel possède un exemplaire.

45. St. Jérôme en buste, milieu d'autel. A Althorp, château du comte Spencer.

46. La décollation de St. Jacques, grisaille. Tableau peint avec une substance particulière, de façon que l'on pourrait plier la toile dans toutes les directions, sans nuire à la couleur. Il se trouvait jadis à Amsterdam, selon le témoignage de Karel Van Mander.

47. St. Jean Baptiste, aile d'un retable. Autrefois dans l'église de St. Donat, à Bruges, maintenant chez M. Solly, à Londres.

48. L'archange Michel. Lithographié en 1821 par Strixner. Dans la Pinacothèque.

49. L'apôtre St. Pierre. Autrefois dans l'église de St. Donat, à Bruges; maintenant chez M. Solly, à Londres.

50. Albonak amenant ses trois filles nues à Alfred couché. Dessin qui se trouve dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

51. Portrait de la mère du roi Henri VII. Dans la galerie de Corshamhouse. Waagen le croit des premiers temps de Holbein.

52. Mariage de Henri VII avec Elisabeth d'York.

En Angleterre. Dallaway, *les Beaux Arts en Angleterre,* Paris, 1807.

53. Les trois enfants de Henri VII. A Hampton-Court.

54. Répétition du même sujet, faite peut être par l'auteur de l'original. A Kensington.

55. Copie du même tableau. A Corshamhouse.

56. François et Max Sforza, ducs de Milan, vus à mi-corps. Aile gauche d'un triptyque. A Althorp, château du comte Spencer.

57. Portraits qu'on voyait jadis à Whitehall, dans la galerie. *Karel Van Mander*.

58. Il existe encore des tableaux de sa main au vieux prieuré de Lee, devenu le château du capitaine Brydges Barrett, en Angleterre.

59. Petite peinture dans une des armoires du Musée chrétien, à la bibliothèque du Vatican.

60. Van Mander cite plusieurs dessins, qui ont disparu.

CHAPITRE III.

Bernard Van Orley.

Naissance de Bernard Van Orley. — Il visite l'Italie. — Amitié qui l'unit à Raphaël. — Marguerite d'Autriche le nomme peintre de la cour. — Marie de Hongrie le continue dans ses fonctions. — Il forme le talent de Michel Van Coxie. — Sa manière, ses tableaux.

En dépit de la révolution opérée par Quinten Matsys et qui suffisait pour rajeunir l'art des Pays-Bas, il était décidé qu'une invasion étrangère le détacherait du sol natal et le ferait végéter d'une vie artificielle, au milieu d'une chaleur factice. On doit déplorer ce changement survenu dans sa manière d'être. L'homme perd la moitié de sa force, quand

ses pieds ne touchent plus la glèbe maternelle. Que sommes-nous, que pouvons-nous sans les inspirations de la nature? Produits transitoires de cette nature elle-même, graines légères qu'emportent les vents et que ballottent les tempêtes, nous devenons stériles, si elle ne nous féconde, si le hasard nous pousse loin des climats qui nous sont propices. Le talent s'épanouit comme une fleur d'un jour : il doit vivre dans l'atmosphère où il est né.

Le XVe siècle, je l'avoue, me paraît bien supérieur au XVIe. Pendant la dernière époque, on figura l'homme d'une manière plus habile, mais ce progrès ne compensa point les pertes que l'art essuya. Qui ne regretterait les fonds charmants de la période antérieure, ces réduits solitaires, où l'on aimerait à cacher sa joie et ses afflictions, à se laisser bercer par l'esprit des songes, tantôt dans les lueurs du crépuscule, tantôt dans le jour radieux qui tombe d'un firmament invariable; et ces tranquilles églises, dont on croit sentir l'air embaumé, dans lesquelles semblent frémir les derniers sons du cantique des orgues; et ces paysages, pour ainsi dire enfantins, où respire une grâce naïve, où l'onde est si pure, le sol si propre, l'herbe si fraîche, où sourit un printemps perpétuel, où se dressent des bois de sapins aux têtes rondes, aux tiges couleur de porphyre, que l'on s'imaginerait avoir poussé sur les panneaux et dont on écouterait volontiers l'harmonieux murmure. Il faut que la Hollande

mette au monde ses grands génies pour qu'on retrouve des images aussi exquises. Nul tableau d'histoire n'éveille dans une âme poétique un plus vif intérêt que les dunes de Wynants, les larges ondes de Kapelle, de Saftleven, d'Albert Cuyp et d'Adrien Van de Velde, les sombres lointains de Ruysdael et de Kessel, les magnifiques intérieurs de Rembrandt et de Pierre de Hooghe, les mers agitées de Backhuisen et les chaumières de l'anversois Paul Bril, chaumières blotties sous le feuillage, près d'obscurs étangs, où l'on dirait que le ciel n'a jamais versé les rayons de sa coupe d'azur.

Mais l'Italie enfantait alors des prodiges : la renommée, la mode, l'opinion séduisirent les peintres belges : ils voulurent voir de près ces chefs-d'œuvre et conquérir les mêmes hommages par les mêmes moyens. Quittant donc la voie où les appelait leur talent, ils marchèrent sur les traces des artistes méridionaux. Quelle que soit la manière dont on juge cette évolution, il faut l'accepter comme un fait important qui domina tout le XVI[e] siècle. Parmi les hommes qu'elle influença les premiers, on remarque Bernard Van Orley.

Il vint au monde à Bruxelles en 1471. Troisième fils d'Everard van Orley et de Barbe Taye, mariés le 27 avril 1462, il ne naissait pas d'individus obscurs; alliés aux plus grandes familles de la nation, ils occupaient eux-mêmes un rang distingué à la cour. Cette noble origine devait lui être utile; elle lui

permit d'avancer rapidement dans la carrière, sans y trébucher dès les premiers pas, au milieu des ronces et des broussailles qui gênent l'homme de mérite sans fortune, et sans ce qu'on appelle emphatiquement une position sociale. Comme si un talent qu'on exerce n'était point par lui-même une position et la plus belle de toutes! Un sot a besoin d'une place pour le faire valoir; mais quiconque possède une valeur réelle peut dédaigner les galons de la servitude et le clinquant de la richesse.

Nul détail ne nous révèle comment Bernard Van Orley passa la première partie de son existence. Elle fut heureuse, selon toute probabilité, heureuse des jouissances de la fortune, heureuse de l'insouciante naïveté qui accompagne le matin de la vie, comme la fraîcheur de l'air accompagne le matin du jour. L'époque de son voyage en Italie n'est pas constatée; on présume qu'il eut lieu vers 1508. Raphaël venait alors d'être appelé à Rome, par Jules II, le souverain pontife, et de s'y établir. Les ouvrages de ce grand peintre enthousiasmèrent Bernard : ses études précédentes, les tableaux des maîtres néerlandais, le goût de son pays, tout fut oublié. Il resta comme sous l'influence d'un charme; s'assimiler les dons de Sanzio devint son but, sa pensée unique. Prenant pour modèles ses peintures, il tâcha d'en faire passer le génie dans ses propres travaux. Son admiration s'exprimait par des discours aussi bien

que par ses efforts pour suivre de loin le grand dessinateur. Raphaël ne se montra pas insensible à tant de verve; il but goutte à goutte le philtre enivrant de ses éloges dithyrambiques. Une amitié sincère en fut la conséquence : elle dura jusqu'au jour, où la mort couronnée de fleurs vint prendre en souriant le noble artiste dans ses bras, pour le transporter dans les loges du Vatican céleste, dont il orne à perpétuité les murailles. Il est probable que Van Orley rencontra en Italie Jean de Maubeuge, qui avait des mœurs plus rudes, mais un talent aussi distingué.

Bernard cependant finit par quitter la Péninsule et par regagner son pays. Sa gloire prit un rapide développement : c'était à qui aurait de ses tableaux. Sur ces entrefaites il se maria et choisit pour compagne Marguerite Zeghers ; il se fixa près de l'église St. Géry, qu'avoisinaient les demeures de ses riches parents. Je ne sais s'il captiva sa femme, mais beaucoup de jeunes personnes n'auraient point aimé sa figure bizarre, large et courte, sans être pourtant massive ni commune; de gros yeux fort éloignés des sourcils, de petites moustaches et des cheveux bouclés ne la rendaient pas plus séduisante. Une coiffure très vaste dans le sens horizontal achevait de faire naître l'étonnement.

Il fut présenté à Marguerite d'Autriche, régente des Pays-Bas, par son neveu Charles-Quint : elle le nomma son peintre officiel, avec un sou d'ap-

pointements par jour [1], dix huit livres cinq sous par année. Le jeune prince aimait beaucoup la chasse : il poursuivait ardemment le cerf et le chevreuil sous les austères sapins du Groenendael, sous les chênes antiques de Rouge-Cloître et sous les frais ombrages de Boisfort. Il prenait plaisir à écouter le jappement des chiens, qui erraient dans les taillis, s'éloignant, se rapprochant, décrivant un cercle énorme sur les traces de leur proie, semblables par intervalles aux limiers fantastiques de St. Hubert. Le cor dardait sous les feuillages ses sons retentissants, qui allaient expirer bien loin, derrière les vapeurs de l'horizon. Les cavaliers, les dames de la cour, exhortant les chevaux, passaient avec la rapidité de la flèche, comme les visions conçues par un esprit en délire. Puis le cerf se lançait au milieu d'un étang solitaire; puis la meute lui barrait le passage; puis on lui donnait le coup de grâce et la fanfare joyeuse du hallali célébrait

1 « A maistre Bernard d'Orley, paintre de Madame, la somme de douze livres dix-sept sols, de 40 gros (monnaie de Flandres) la livre, de laquelle somme ma dite Dame par ses lettres patentes en date du 8e jour de mars 1521 lui a ordonné prendre et avoir d'elle pour une fois, et ce pour récompense de semblable somme à quoy il a esté rayé en l'année 1521 de ses gaiges ordinaires d'un sol qu'il prend chacun jour d'elle et lui sont comptés par les escroes de la despence ordinaire de son hostel, en laquelle rayure sont compris 257 jours revenant à ladite somme. Pour ce, avec quittance dudit maistre Bernard d'Orlech, etc. » *Comptes des dépenses de Marguerite d'Autriche*, année 1522. Cet extrait n'a pas été donné par M. Altmeyer.

le triomphe des chasseurs. En d'autres moments ceux-ci prenaient du repos sur une clairière, et pendant que leurs destriers soufflaient, que la brise emportait la sueur dont leurs fronts étaient baignés, la mésange reprenait sa douce cantilène, le ruisseau troublé faisaient entendre sa plainte et les herbes meurtries relevaient leur tige languissante. On chargea Bernard de copier ces diverses scènes d'après nature : il fit un grand nombre de cartons, qui servirent à broder des tapisseries. Parmi les groupes animés, le portrait de Charles-Quint lui-même surprenait par son exactitude. La forêt de Soignes semblait ainsi se déployer autour des salles avec ses magiques profondeurs.

Outre ses appointements annuels, Bernard Van Orley recevait des sommes particulières pour chacun de ses tableaux. Marguerite lui paya entr'autres ouvrages, *la remembrance de Marie morte* dix philippus d'or[1]; ce panneau fut envoyé au cloître des sept douleurs de Notre-Dame, près de Bruges. Elle donna le même prix d'un saint Suaire, sur taffetas. Dans le compte où sont mentionnés ces deux morceaux, on trouve encore le passage suivant : « Et autres dix philippus, desquels Madame a fait don au dit maistre Bernard, oultre et pardessus lesdits achats d'icelles paintures et marchés

[1] *Comptes des dépenses de Marguerite d'Autriche*, année 1521. — Altmeyer.

par elle faicts avec lui; et ce en faveur d'aucuns agréables services qu'il a faits à icelle dame, desquels elle ne veut ici aucun déclaration estre faite. » Les papiers de la régente, que l'on garde aux archives de Bruxelles, rapportent dans les mêmes termes deux autres gratifications. Pourquoi ne voulait-elle pas en dire le motif? Quels étaient ces mystérieux services qu'elle jugeait si agréables? Dame Marguerite était un peu paillarde, comme nous le révèle Brantôme : on peut croire qu'il s'agit là des portraits de quelques amants. La couronne a ses douceurs, mais il est d'autres joies dans le monde; ne faut-il point se délasser par intervalles?

Bernard Van Orley fut un des artistes flamands qui accueillirent sans jalousie le pauvre Albert Dürer. Il le festoya, comme nous le dirons plus loin. Entretenant une correspondance avec son maître et ami, Raphaël, il lui adressait des esquisses et en recevait d'autres en échange, qu'il gardait soigneusement. Le peintre des Madones avait fait, durant les années 1513 et 1514, les cartons des précieuses tapisseries destinées par Léon X à la Chapelle Sixtine. Son élève fut chargé d'en surveiller l'exécution dans les manufactures d'Arras. On les termina en 1519. Depuis lors, on les déployait le jour de la Fête-Dieu et la beauté du travail augmentait la piété des fidèles. Mais elles ne devaient point échapper aux coups des révolutions. Pendant les troubles qui agitèrent Rome à la fin du siècle dernier,

elles furent vendues et tombèrent entre les mains de quelques juifs plus avides qu'instruits, plus rapaces que sensibles; pour extraire l'or qui les rehaussait, ils prirent le parti de les brûler; un certain nombre était déjà devenu la proie des flammes, lorsqu'un français, nommé Gérard, acheta les autres. Il les céda lui-même à Pie VII, qui en décora de nouveau la chapelle du Vatican [1]. La majeure partie des dessins primitifs orne le palais de Hampton-Court [2].

Bernard Van Orley fit lui-même un grand nombre de cartons ou modèles de tapisseries. Outre ceux que nous avons déjà mentionnés, il en crayonna pour plusieurs seigneurs de la cour. Les Nassau gardèrent longtemps huit patrons de ce genre; sur chacun d'eux on voyait un prince et une princesse de leur famille, à cheval; en tout, seize personnages de grandeur naturelle et peints avec une extrême fidélité. Le comte Maurice jugea ces croquis tellement dignes d'admiration, qu'il les fit copier à l'huile par Jean Jordaens, peintre anversois, qui habitait la ville de Delft.

La Régente était devenue vieille et approchait de la grande hôtellerie,

Où la mort offre un lit à chaque voyageur,

[1] *Vie de Raphaël*, par Odevaere.

[2] Voyez l'histoire et la description de Hampton-Court, dans mes *Souvenirs d'Angleterre*.

quand elle pria Bernard Van Orley de composer un tableau à l'huile, qu'elle donna au comte d'Hoogstraeten, Antoine de Lalaing, *pour icelluy mestre et placer devant la cheminée de la chambre* où elle demeurait, pendant les visites qu'elle lui rendait en son château. Elle lui témoigna toujours une affection particulière. Mais ses tendresses et ses jeux touchaient à leur terme; elle expira le 1er décembre 1530, après avoir noblement et adroitement gouverné les Pays-Bas. Elle était froide comme les marbres qui l'entouraient, bien avant que le tableau de Bernard fût payé [1]. Il ne termina pas une autre peinture qu'elle l'avait chargé de faire pour le maître-autel de Notre-Dame de Brou.

La sœur de Charles-Quint, Marie d'Autriche, veuve du roi de Hongrie, tué par les Turcs, fut l'héritière de sa tante. L'Empereur vint lui-même l'installer sur le trône ducal des Pays-Bas. Van Orley remplit à sa cour la charge de peintre officiel, comme il l'avait occupée sous Marguerite d'Autriche. On voit dans les comptes de la seconde régente qu'elle lui donnait treize livres pour une *portraiture* [2]. En 1535, elle lui en fit faire seize durant l'année, deux desquelles, étant de grandes dimensions, furent payées l'une 30 livres, l'autre 28. On ne sait ce que sont devenues ces intéressantes images.

[1] *Comptes des dépenses de Marguerite d'Autriche.*

[2] *Rapport sur les archives de l'ancienne Chambre des comptes à Lille*, par M. Gachard; pages 264 et 265.

Bernard Van Orley eut pour disciple Michel Van Coxie; ce dernier, après son retour dans les Pays-Bas, en 1539, obtint les plus brillants succès. Le maître ne se laissa point souiller par la jalousie. Au contraire, il exécuta pour la chapelle de la corporation des peintres, à Malines, une Sainte Vierge tenant son divin fils, pendant que St. Luc, la prenant pour modèle, trace une image de l'Annonciation. Il voulait par là témoigner à cette confrérie la joie qu'il éprouvait d'avoir formé un de ses membres les plus habiles. Les volets furent peints par son élève, de sorte que le triptyque offrit aux spectateurs la preuve matérielle de l'union qui régnait entr'eux. Ce noble sentiment les inspira l'un et l'autre, et ils firent un ouvrage hors de ligne.

Son heure dernière cependant finit par sonner; il mourut à Bruxelles, le 6 du mois de janvier 1541, à l'âge de 70 ans. Il avait perdu sa femme en 1530 et laissait deux fils, qui cultivèrent le même art aussi bien que toute leur postérité, jusqu'au dix-huitième siècle, où elle s'éteignit dans la mère du peintre De Haerne. L'église St. Géry abrita la dépouille de Bernard Van Orley; il fut enterré, à droite de la grande nef, près de la porte, sous une pierre que signalait une inscription historique, environnée des armoiries du défunt.

On conserva longtemps dans sa famille ses dessins et ceux de Raphaël. Cette riche collection se trouvait, à l'époque du bombardement de Bruxelles,

chez Pierre Van Orley, un de ses descendants. Les bombes environnèrent sa maison de flammes; pour sauver ses effets les plus précieux et les brillants ouvrages qui ornaient sa demeure, il les transporta dans l'habitation d'un ami, laquelle lui semblait moins périlleusement située. Mais le destin se fit un jeu de tromper sa prudence; la maison où il chercha un refuge devint la proie de l'élément destructeur; la sienne, par une espèce de prodige, fut soustraite à ses ravages. Ce malheur anéantit les importantes esquisses et ruina la famille.

Plusieurs circonstances révèlent chez Bernard l'esprit nouveau qui allait animer les artistes. La patiente exécution des vieux maîtres lui déplaisait : il fut le premier peintre flamand, qui travailla d'une manière expéditive. La rapidité de son pinceau devint, en quelque sorte, fameuse. Durant son séjour au-delà des Alpes, ses compagnons avaient pris l'habitude de dire qu'il puisait ses figures à pleines cuillerées dans les pots de couleur; cette expression badine arriva jusqu'en Flandre, où on le nomma *cuiller à pot* (potlepel) [1]. Il remplaça donc la charmante et naïve finesse de l'ancienne école par un prompt labeur et ouvrit le chemin aux fabricants de peinture.

Sa devise trahit des sentiments jusqu'alors in-

[1] Johanna Schopenhauer.

connus. On trouve sur quelques-uns de ses tableaux ces trois paroles flamandes : *Elk syne tyt*, chacun son temps [1]; maxime pleine d'ambition et d'impatience. La renommée des Van Eyck et de Hemling le fatiguait sans doute : il examinait leur trône d'un œil d'envie et se demandait d'un air chagrin : « Quand donc en descendront-ils, pour me laisser régner à mon tour ? Mon heure est venue et j'attends encore. » Nous voilà bien éloignés de la modestie ingénue des premiers artistes : un trouble présomptueux succède à leur calme rêverie et annonce déjà les luttes funestes, qui rempliront d'amertume le cœur des hommes de talent.

Les morceaux les plus achevés de Bernard Van Orley sont ceux que l'on admire chez le Roi de Hollande. Cinq d'entr'eux représentent l'histoire de Job. On voit d'abord, sur le premier tableau, Elohim causant avec Lucifer et lui donnant la permission de torturer son pieux serviteur. Ce dialogue étrange a fourni, comme l'on sait, à Gœthe le début de son Faust. On voit ensuite dans le bas du même panneau les Chaldéens qui enlèvent le bétail du saint homme, trois mille chameaux, sept mille moutons, cinq cents bœufs portant le joug et cinq cents anesses. Un mystérieux paysage environne les pillards et les troupeaux. Les autres peintures nous

[1] On les remarque entr'autres sur le *Festin des enfants de Job*, que possède le roi de Hollande.

montrent successivement le festin des enfants de Job, écrasés sous les ruines de l'habitation où ils vident les coupes, leur malheureux père sur le fumier, la mort du Juste décrite dans son entretien avec ses amis, le supplice du méchant dévoré par les flammes de l'enfer, la guérison et la glorification du sage hébreux. Ces tableaux excitent l'intérêt de plusieurs manières. L'artiste s'y offre à nous comme un grand peintre : on voit qu'il est maître de ses moyens et qu'en touchant le panneau, il y évoque, au gré de ses désirs, les formes qui captivent son imagination. La chaleur du travail annonce qu'il s'est senti inspiré. Le caractère savant du dessin, la hardiesse des attitudes et la justesse des raccourcis, la vigueur de l'expression rappellent l'art italien : mais malgré l'attachement de Van Orley pour le peintre des Loges, il l'imite bien moins que son rival Michel-Ange. C'est la même hyperbole, la même recherche de postures difficiles : l'énergie convenait dès lors beaucoup mieux à l'esprit flamand que la grâce. La composition ingénieuse dénote l'habitude de la pensée, ou du moins un esprit capable de réfléchir. Mais, en dépit de l'influence étrangère, l'homme du Brabant a conservé, sous plusieurs rapports, le goût de son pays. Sa couleur serrée, lustrée, appartient à l'école des Van Eyck ; ses types sont néerlandais; au fond de ses tableaux on découvre des sites du nord ou des chambres ornées selon la manière septentrionale, avec des lits à

courtines, des dressoirs, des vases de cuivre et autres objets bien connus des amateurs. Deux portraits, une madone, une Sainte Trinité, que renferme encore le palais du roi de Hollande, suggèrent les mêmes observations.

Le Musée de Bruxelles contient deux peintures que le livret désigne comme de lui et qui ont une bien moindre valeur. L'une est une barbouillage indigne d'attention [1]; elle lui ferait le plus grand tort, si on pouvait la croire de sa main. L'autre a la forme d'un rétable, au milieu duquel gît le Sauveur descendu de croix. Les personnages se détachent sur un fond d'or, où l'on a imité avec de la couleur l'effet du gauffrage. Les têtes ont sans doute beaucoup d'expression et le chagrin agite de sa tempête la pieuse troupe penchée sur le cadavre du Rédempteur; mais les types manquent d'élégance, de beauté. Les proportions des figures sont étranges et les chairs paraissent, en quelque sorte, boursoufflées. Plusieurs des portraits qui occupent les ailes méritent de sincères éloges, spécialement l'image du donateur; des repeints déplorables gâtent toutefois un certain nombre d'entr'eux. La tête de St. Jean-Baptiste se recommande par une force d'exécution et une verve de détails peu communes : un paysan doit en avoir fourni le modèle. La tradition rapporte que ce tableau provient de l'église St. Géry; mais

[1] Elle porte le n° 539.

Descamps ne le cite pas dans son *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*. Cette circonstance, je l'avoue, m'inspire des doutes, qu'une autre raison semble d'ailleurs rendre légitimes...

Si l'on prend la peine de visiter l'hospice St. Jean, à Bruxelles, on y verra un rétable muni de nombreux volets : le panneau central figure la mort de la Vierge. Cette production passe pour être de Bernard Van Orley : on ne doit point oublier toutefois qu'il se trouvait relégué dans un couloir de l'ancien hôpital du Béguinage et n'en fut tiré qu'au moment où on démolit l'édifice. On l'attribua, sur un simple examen, à l'artiste qui nous occupe, et sans preuves matérielles. Quelques têtes lui feraient honneur; la composition dénote un vrai mérite. Le bas de l'encadrement porte l'inscription que voici : *gemackt anno* XVXX *den* XI *dach augusti*, « fait l'an 1520, le 11 jour du mois d'août. » Elle semble incomplète et un espace vide permet de croire que le nom de l'auteur précédait le premier mot : d'une autre part, sur le bord du vêtement qui habille un des acteurs, placé à droite, au coin du panneau central, on voit écrit de la manière la plus lisible :

VANDEN KOTN.

Est-ce le nom du peintre ? Est-ce le nom du personnage, qui a posé pour cette figure ? On trouverait peu d'exemples qui appuieraient la dernière

opinion. Si on adopte la première, le tableau devient l'œuvre d'un artiste dont l'existence n'a laissé aucune trace. Or la tête de St. Jean qui se penche sur Marie est exactement semblable à celle du morceau que renferme le Musée de Bruxelles. L'un et l'autre seraient alors dûs au nommé Van den Kotn, peintre englouti dans les sables mouvants de l'histoire. . . . .

Le Sauveur crucifié entre les deux larrons, qui orne l'église Ste. Catherine, à Bruxelles, n'engendrera point de débats : il porte évidemment le cachet du maître. L'expression dramatique est la qualité dominante qui le distingue. Jésus penche la tête vers St. Jean et vers sa mère, comme s'il oubliait ses propres douleurs pour les consoler : sur sa belle figure rayonne toute la poésie de l'évangile. Marie et St. Jean le regardent avec une profonde émotion ; Madeleine, qui embrasse le pied de la croix, lève vers lui des yeux pleins d'un tragique désespoir. St. Longin, le soldat que la grâce éclaire, paraît transporté de ce qu'il a vu : dans une attitude vigoureuse, il montre le messie d'un geste animé, qui semble dire : Le voilà, le Redempteur des hommes ! Les larrons prennent eux-mêmes une part très active à la péripétie : le criminel repentant jette au Christ des regards où brillent une foi vive et une humble espérance ; le coupable endurci se détourne, comme pour ne pas se laisser convaincre et pour témoigner de ses opiniâtres sentiments. Les

gardes qui se disputent le manteau du Fils de l'homme ne sont pas moins agités. Ce n'est pas un artiste ordinaire qui aurait su vivifier de la sorte un épisode pathétique sans doute, mais qu'on avait déjà traité bien des fois, même à cette époque lointaine. L'œuvre est d'autant plus belle que, malgré la verve générale, on n'y trouve aucune hyperbole : l'auteur a gardé cette juste mesure, dont l'absence annule toutes les qualités d'un artiste comme d'un poète. Dépasser le but revient à ne pas l'atteindre. Cette production importante est, par malheur, dans un état déplorable : une croûte de poussière ternit les couleurs, en détruit le charme et rend l'ensemble confus.

Le *Jugement dernier*, qui pare l'église St. Jacques, à Anvers, possède au contraire toute sa fraîcheur primitive. Il forme un de ces rétables que l'on appendait au-dessus des tombeaux, dans les Pays-Bas. La composition en est singulière : le peintre a totalement sacrifié la partie céleste, Jésus, Marie, les bienheureux, les anges qui sonnent de la trompette : le sujet réel du tableau, ce sont les morts abandonnant leurs sépultures. A gauche, une femme entièrement nue et debout regarde le Christ avec une expression étrange et indéfinissable : elle a des formes mâles, quoique belles, qui lui donnent l'air d'appartenir à l'autre sexe. Près d'elle, un homme également debout s'occupe moins du paradis que de l'enfer et, quoique placé du côté

des élus, tourne vers les démons ses yeux inquiets. A leurs pieds, deux individus qui renaissent gisent sur la terre, en de savantes postures. Dans un autre groupe, dessiné vis-à-vis de celui-là, un diable fantastique, dont la tête originale produit un effet singulier, emporte sous son bras gauche une femme attrayante couchée horizontalement. Nulle draperie ne déguise son beau corps; la tête en arrière, les cheveux pendants, les seins raffermis par l'agitation qu'elle éprouve, elle crie de toutes ses forces; mais la terreur ne dépare ni ses traits, ni sa bouche, cette bouche voluptueuse qui a dû recevoir bien des baisers. On trouverait malaisement une plus suave pécheresse et l'on regrette de n'avoir pas contribué à lui ouvrir les portes de l'enfer. Une autre jolie femme, dans un costume aussi intéressant, appuie une de ses mains sur la terre pour se lever et jette des cris en regardant le ciel. Les aimables filles sont un peu poltronnes; elles avaient tellement le goût du plaisir et en ont si bien approfondi les mystères que la douleur les étonne, les bouleverse comme une chose surnaturelle. Le même démon, qui porte la première, entraine de son bras droit un malheureux damné vers le gouffre sans espoir. Entre les deux groupes, un homme debout, la figure tournée vers le spectateur, exprime la pitié plutôt que la crainte et sert de transition. La couleur fine, intense, bien conservée, a tout le charme de l'ancienne école et n'annonce pas un travail rapide. Les

nus témoignent d'une grande science anatomique, révèlent un grand talent de dessinateur : peu d'hommes feraient mieux de nos jours. Ce tableau excuse l'impatience de briller, de dominer qui tourmentait le peintre, et lui faisait hardiment hisser dans les airs son belliqueux pavillon.

Sur le volet gauche, on aperçoit le donateur, son patron et ses fils, au nombre de trois : les têtes faussement éclairées ont une valeur secondaire. La donatrice, sa patrone et ses dix filles occupent l'autre volet : l'exécution en est beaucoup mieux réussie ; la mère et quelques-unes de ses filles sont très-remarquablement peintes. Leur protectrice nous offre un beau visage, bien posé. Derrière l'un et l'autre groupe se déploie une vaste campagne, dans le style du XVe siècle, mais d'une touche moins délicate et d'un aspect moins agréable.

L'extérieur des vantaux représente la Trinité sous une forme complètement originale. Le Sauveur portant sa croix est agenouillé, à gauche, sur la colonne néfaste où on l'a lié pour le battre de verges ; St. Pierre et St. Paul se tiennent près de lui. A droite, on voit Ste. Marguerite et Ste. Thérèse, excellentes figures. La dernière surtout enchaîne l'attention. Les seins nus, la chevelure dénouée, elle regarde le Messie dans une posture dramatique ; sa main levée est admirable. Tout ce travail annonce décidément un homme habitué à réfléchir et qui ne suit pas les routes battues.

Karel Van Mander parle d'un tableau qui décorait la chapelle des *Aumôniers*, à Anvers, et qui figurait aussi le Jugement suprême. Bernard avait fait dorer tout le panneau, avant d'y apposer des couleurs, pour rendre celles-ci plus brillantes et plus durables, pour donner au ciel plus de transparence. La même société le possède depuis le temps où l'historien écrivait ces détails. Il se trouve dans une salle de l'hospice Ste. Élisabeth, qu'elle surveille et dirige. La scène terrestre y occupe moins de place que le firmament et les divins personnages. Le tableau du reste a une faible importance : il trahit vraiment de la précipitation. Le fils de l'homme assis sur l'arc-en-ciel, avec le globe du monde sous ses pieds, ne fait pas un geste heureux : les deux anges, qui volent près de lui, sont infiniment plus beaux. Les morts réveillés de leur profond sommeil ne charment la vue ni par leurs formes, ni par leurs couleurs : ils sont médiocrement exécutés. Au milieu d'eux, l'artiste a eu la singulière idée de peindre un enterrement : des hommes déposent une bière qu'un prêtre bénit : le dernier jour fond à l'improviste sur les uns, le tombeau n'a pas encore dévoré l'autre. Le fond de la scène rappelle le Dante : on y voit des bandes innombrables de ressuscités, les uns levant les mains vers le ciel, les autres poussés par les démons vers l'enfer. Une seconde zône, qui contient des milliers de bienheureux, forme un demi-cercle au-dessus de la pre-

mière; une troisième domine la seconde; plus haut, volent des myriades d'anges. L'intérieur des battants figure les œuvres de miséricorde, tableaux assez bien composés, où l'on trouve de bons détails, mais où la hâte qui précipitait le labeur de l'artiste se trahit d'une manière évidente. Le meilleur épisode est celui des mendiants auxquels on distribue des vivres; leur face exprime une avidité sinistre. Le dehors des vantaux représente le même sujet, peint en grisaille, et n'a d'autre valeur que celle d'une décoration bien faite.

Le mariage de la Vierge, que possède le Musée du Louvre, est une production peu attrayante. La fiancée porte une couronne royale; au-dessus des époux, deux anges lourdement vêtus jouent de la musique : l'un pince de la harpe et l'autre de la guitare. Le fond du tableau est peint, mais de l'or véritable rehausse les costumes et fait briller les ornements. Dessin libre, couleur un peu sombre, figures peu expressives.

A l'époque où vivait notre artiste, les coutumes du moyen âge n'avaient pas totalement disparu. La renaissance les transformait sans les anéantir. On attachait encore aux fenêtres des églises ces splendides vitraux, qui changent la lumière en pluie de diamants. Bernard Van Orley paya son tribut à l'ingénieuse découverte de nos ancêtres : il fit plusieurs cartons pour les verrières de Ste. Gudule; ses reçus déposés dans les archives de la fa-

brique ne permettent point de le révoquer en doute.

TABLEAUX DE BERNARD VAN ORLEY.

1. Neptune et Amphitrite. Chez le duc de Devonshire.

2. Vénus et l'amour endormi. A Berlin.

3. Probablement de Van Orley : buste d'une Lucrèce. Dans la galerie des États, à Prague.

4. Antiochus Epiphane préside à l'érection d'une idole dans le temple de Jérusalem ; aîle droite. A Vienne.

5. Présentation de la Vierge au temple : Joachim, Anne et beaucoup d'autres personnes l'entourent. A Chatsworth, principale résidence champêtre du duc de Devonshire.

6. Le mariage de la Vierge. Au Louvre.

7. Dans le style de Bernard Van Orley : l'Annonciation et plusieurs traits de l'enfance du Christ. Au Musée de Berlin.

8. La naissance de Jésus. Autrefois dans l'église St. Géry, à Bruxelles. (Descamps, *Voyage pittoresque*, etc.)

9. L'Adoration des Mages. Autrefois dans le réfectoire de l'abbaye des Prémontrés, à Dileghem. (Descamps, *Voyage pittoresque*, etc.)

10. La présentation de Marie au temple : ouvrage qui passe à tort pour être de Jean Van Eyck. A Chatsworth, maison de campagne du duc de Devonshire.

11. Ste. Anne bénit la Vierge assise devant elle et s'apprêtant à mettre l'enfant Jésus dans un berceau préparé par un ange : imité de Raphaël. A Berlin.

12. Marie avec l'enfant Jésus qui bénit le petit St. Jean en présence de St. Joseph et de Ste. Élisabeth. A Keddlestonhall, château du comte de Scarsdale.

13. Marie avec son fils sous un baldaquin : Joseph cueille des dattes à un palmier. Dans la *Liverpool-Institution.*

14. Une halte pendant la fuite en Egypte; l'influence italienne est manifeste dans la Vierge; un riche paysage entoure les pélerins. A Vienne.

15. Le Christ guérissant un malade, dix huit figures. Dessin à la mine de plomb. (Thoré, *Alliance des arts.*)

16. Jésus sur la croix, entre deux larrons. Dans l'église Ste. Catherine, à Bruxelles.

17. Le corps du Christ sur les genoux de Marie; Madeleine baise sa main et la mouille de pleurs; près d'eux St. Jean et cinq autres personnages. Autrefois dans l'eglise Ste. Gudule, à Bruxelles. (Descamps, *Voyage pittoresque,* etc.)

18. Le Christ mort pleuré par les siens. Au Musée de Bruxelles.

19. La descente du St. Esprit : volet gauche. A Vienne.

20. Le jugement dernier, panneau central. Dans l'hospice Ste. Élisabeth, à Anvers. Il est cité par

Van Mander comme appartenant aux *Aumôniers*. A l'époque où vivait Descamps, il ornait leur chapelle dans la cathédrale.

21. Les œuvres de miséricorde; volets du précédent triptyque.

22. Le Jugement dernier, panneau central; dans l'église St. Jacques, à Anvers.

23. La Trinité, St. Pierre, St. Paul, Ste. Thérèse et Ste Madeleine. Extérieur des volets du précèdent triptyque.

24. Dans le style de Bernard Van Orley : le Jugement dernier, triptyque. A Berlin.

25. La mort de la Vierge. Dans l'hospice St. Jean, à Bruxelles.

26. St. Jérôme. A Berlin.

27. St. Luc peignant la Vierge et son fils, dans un monument d'une somptueuse architecture, panneau central; les volets sont de Michel Coxie. Le duc Mathias emporta le triptyque en Bohême; il orne maintenant l'église St. Veit, à Prague.

28. St. Norbert refutant l'hérésie de Tanchelin, tableau lithographié par Bergman en 1825. Dans la Pinacothèque.

29. Deux volets : autrefois dans l'église St. Martin, à Alost. (Descamps, *Voyage pittoresque*, etc.)

30. L'enlèvement des troupeaux de Job. Chez le roi de Hollande, à la Haye.

31. Le festin des enfants de Job. Chez le roi de Hollande, à La Haye

32. Job sur le fumier. Dans la même collection.

33. La mort du Juste. Dans la même collection.

34. Guérison et glorification de Job. Au même endroit.

35. Une dame de qualité. Dans la même colleetion.

36. La Vierge et l'enfant Jésus. Dans la même collection.

37. Portrait de femme. Dans la même collection.

38. La Sainte Trinité. Dans la même collection.

39. Anne de Clèves, portrait en buste. A Althorp, château du comte Spencer.

40. Un donateur avec ses trois fils, sous la protection de St. Georges; volet gauche du triptyque conservé dans l'église St. Jacques, à Anvers.

41. Une donatrice avec ses onze filles, sous la protection de Ste. Catherine; volet droit du triptyque conservé dans l'église St. Jacques, à Anvers.

42. Portrait de femme. A Chiswick, dans le châteou du duc de Devonshire, près de Londres.

43. Dans le style de Bernard Van Orley : une jeune fille qui lit, près d'un vase d'or. Dans la galerie des États, à Prague.

44. Une femme vue de profil, tenant un serpent contre son sein et nommée pour cette raison Cléopâtre. A Chiswick, dans le château du duc de Devonshire.

45. Six hommes et un chien, sous des arbres, dessin. Dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

46. Des chasseurs à pied et à cheval, sous des arbres, avec un chien près d'eux; dessin. Dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

47. Peintures dans le palais Piccolomini, à Vienne.

48. Cartons de tapis, dessinés pour Charles-Quint, pour Marguerite d'Autriche et pour la maison de Nassau.

CHAPITRE IV.

Lucas de Leyde.

Biographie. — Précocité de ses dispositions. — Il est à la fois peintre, graveur et verrier. — Lutte courtoise entre lui et Albert Dürer. — Les artistes belges l'empoisonnent. — Sa manière, ses tableaux.

En 1527, une barque partie de Leyde glissait sur les canaux de la Hollande, se dirigeant vers Rotterdam. Elle était fraîchement peinte, d'une forme élégante et annonçait la richesse du propriétaire. Une cahutte ou maison de bois chargeait l'une de ses extrémités; on remarquait aux fenêtres des rideaux splendides. Hors de l'habitation flottante, un homme assis sur un moëlleux coussin, examinait le paysage

d'un air attentif et rêveur. Il était petit, frêle, délicat et ne portait point de barbe : un gros bonnet fourré, un ample costume le préservaient de l'humidité qui baigne toujours la Hollande. Par moments, il prenait un crayon et traçait avec rapidité une adroite exquisse. Les campagnes qui se déroulaient devant lui comme un tableau mobile, pendant que le *treckshuyt* voguait silencieusement sur l'eau stagnante, méritait bien qu'il en fit un but d'étude et un objet de contemplation. Ici, de grands près verts où courait l'ombre des nuages, où le soleil étincellait dans l'herbe, où ruminaient des troupeaux de vaches et où broutaient quelques chèvres; là, des bourgades ceintes de feuillages, dressant leurs toits rouges au milieu des branches et laissant échapper vers le ciel les lentes spirales d'unc jaunâtre fumée; plus loin, un étang couvert de glaieul rose, de nénuphars dorés, de fleurs si légères, si transparentes qu'elles semblent devoir fondre comme la neige sous votre haleine, et autour de l'étang un bois rempli d'oiseaux, qui chantaient leur épithalame ou honnissaient les grenouilles blotties dans les joncs. A l'odeur fade de la tourbe succédait l'âpre odeur des plantes marécageuses. Parfois une cigogne solitaire, près d'un vieil aulne miné, au bord d'un courant assoupi, formait une sorte de tableau mélancolique et naturel. Le soir venu, le personnage quittait la barque et entrait dans quelque hôtellerie.

Au bout de plusieurs jours, la nacelle arriva dans l'île de Walcheren, à Middelburg. Le propriétaire descendit et alla commander un somptueux festin chez le meilleur aubergiste. Il y invita Jean de Maubeuge et d'autres peintres, car il aimait les arts, étant lui-même un artiste; il s'appelait Lucas de Leyde. La fête fut splendide et coûta soixante florins, somme considérable pour l'époque. Un petit nombre d'années auparavant, Bernard Van Orley, ayant invité Dürer à un banquet magnifique, ne dépensa qu'environ dix florins, selon le témoignage du dernier. Pour faire honneur à ses hôtes, Lucas parut au milieu d'eux habillé d'une robe de soie jaune, qui brillait comme de l'or. Il se figurait les éclipser tous, mais Gossart, quoique bien moins riche, avait pour le faste un amour plus énergique. Il se montra donc vêtu d'une robe de drap d'or et le costume de son rival perdit auprès du sien comme une illusion auprès d'une réalité. L'amphytrion, en véritable artiste, fut charmé du tour et loin d'éprouver le moindre déplaisir, emmena Jean de Maubeuge pour lui tenir compagnie pendant le reste du voyage. Ils allèrent ainsi à Anvers, Gand, Malines et autres cités belges; partout Lucas offrait aux peintres, sculpteurs et architectes un festin où il déployait le même luxe. Mabuse lui servait d'acolyte et faisait ardemment la cour aux bouteilles : il les soignait, pressait et cajolait avec une rare tendresse.

L'opulence du grand peintre venait en partie de ses travaux, en partie de sa famille et de son mariage. Il était né à la fin de mai ou au commencement de juin 1494, dans la ville dont il porte le nom. Son père, nommé Hughes Jacobsz, fut son premier maître [1]. Il eut pour jouets les instruments de son art, le fusin, le crayon, la plume, le pinceau, le burin, et autres outils; pour camarades, de jeunes peintres sur bois ou sur verre et de jeunes orfèvres. Après avoir profité des leçons paternelles, il devint le disciple de Cornelis Engelbrechtsz. Aiguillonné par son talent précoce, il trouvait les journées trop courtes et dessinait bien des fois pendant la nuit. Sa mère inquiète venait frapper à sa porte et souffler la lumière, non par avarice, mais par inquiétude pour sa santé: elle craignait qu'un travail si opiniâtre, que des veilles si fréquentes ne délabrassent sa jeune organisation, ou même n'éteignissent dans son cerveau la flamme divine de l'intelligence. Heureux temps que celui où l'enthousiasme surabonde, où l'âme obéit à une impulsion souveraine et embrasse avec un amour sans limite l'objet de ses désirs! On ne se préoccupe point alors de la gloire, on ne songe point aux hommes, on ne leur demande ni attention, ni ré-

[1] On voyait encore de lui, en 1764, à Gand, dans le cloître de St. Pierre, au fond de la chapelle située derrière le chœur, une belle peinture et quelques vitraux, où étaient figurées des épisodes de l'ancien testament, avec les scènes correspondantes de l'évangile.

compense, ni justice. On aime l'art, on adore la poésie pour eux-mêmes. Le travail est une joie, l'étude un plaisir, la méditation un bonheur. Soit qu'on cherche la vérité, soit qu'on examine la nature afin de la reproduire, on oublie tout le reste, et la foule absurde, et la médiocrité envieuse, et les lâches persécutions. Une fontaine qui dort sur la mousse, dans l'ombre des bois, un oiseau qui chante parmi les fleurs, le pivert entamant de son bec sonore le tronc des chênes, la nue légère qui vogue poussée par la brise dans le golfe limpide des cieux, voilà vos premiers soucis, vos grands intérêts. C'est au milieu de ce calme juvénile que se développe et se forme le talent, qu'il amasse les richesses dont il se montrera prodigue; assailli plus tard de troubles mortels, il reviendra toujours à ce trésor primitif; il y cherchera les vrais éléments de la beauté, de la grandeur, et quand on le croira dominé par une inspiration présente, il ne fera que s'égarer sur les plateaux solitaires et dans les vallons magiques de ses souvenirs.

Ainsi toujours occupé, dessinant des têtes, des costumes, des pieds, des mains, des arbres, des paysages, il acquit promptement une extrême habileté: il ne peignait pas seulement tous les genres à l'huile et à la détrempe depuis l'histoire jusqu'au portrait; l'art du verrier, celui du graveur, il les étudiait aussi. Bien avant qu'il fût sorti de l'enfance, dès l'âge de neuf ans, il publia des plan-

ches sur cuivre de sa propre invention. Les exemplaires que l'on en trouve encore ne portent point de date: c'est ce qui les distingue des estampes qu'il fit par la suite. Il n'avait que douze ans, lorsqu'il exécuta pour le sire de Lockhorst, à la détrempe et sur toile, la légende de St. Hubert. La perfection du travail lui mérita de grands éloges, et l'amateur qui en devint propriétaire lui donna autant de pièces d'or qu'il comptait d'années. En 1508, il grava une planche sur cuivre, où Mahomet, pris de boisson, égorgeait un moine : il y traça le millésime. L'année suivante, la quinzième de sa vie, fut très-féconde; il mit au jour neuf estampes circulaires représentant les scènes de la Passion, le Christ sur la montagne de Gethsémani, son arrestation, le grand-prêtre Annas l'interrogeant, les soldats et la foule qui le raillent, la flagellation, le couronnement d'épines, l'*Ecce homo*, le portement de croix, et enfin son supplice devant la multitude ingrate pour laquelle il mourait. Il exécuta encore dans la même période une tentation de St. Antoine, où une belle femme habillée paraît devant l'ermite, et où les figures, le sol, la perspective, annonçaient une rare délicatesse, une extrême sûreté de burin; puis la conversion de l'apôtre St. Paul, admirablement coordonnée; enfin une planche qui le représentait conduit vers Damas et frappé d'aveuglement, circonstance très-bien rendue, de même que les accessoires. Tous ses travaux

étaient pleins d'une agréable variété, dans les têtes comme dans les vêtements à l'ancienne mode, dans les coiffures, chapeaux et atours. Il ne se montra pas moins fertile pendant sa seizième année. Il donnait aux épreuves de ses gravures un soin extraordinaire, et s'il y manquait la moindre chose, si l'on y remarquait la moindre tâche, il ne voulait point les vendre; allumant un grand feu, il les condamnait au bûcher. Ses couleurs obtenaient de lui la même attention : il les choisissait en connaisseur et les appliquait en artiste jaloux de sa gloire. Pour ne pas perdre l'habitude du pinceau, il le maniait et s'exerçait constamment

Au milieu de ces labeurs, à la poursuite des chimères idéales qui inspirent le génie et le conduisent vers l'immortalité par des routes inconnues, d'autres fantômes non moins charmants vinrent le tenter. L'heure qui devait le rendre amoureux fit sonner son timbre cabalistique. Son nom était déjà célèbre et l'art commençait à être en honneur : il épousa une jeune personne d'une famille noble et riche, celle des Boschhuizen. Jusque-là, c'était bien. Mais ses nouvelles relations lui firent perdre un temps considérable; on l'invitait à des festins, des danses et d'autres plaisirs, qu'il ne pouvait refuser. Il tombait ensuite dans la tristesse, en voyant qu'il négligeait ses occupations. Noble folie des âmes poétiques ! Elles ne songent qu'à déployer leur vigueur, elles se sacrifient à leurs travaux et laissent

fuir les joies qui se présentent sur leur route. Les années s'écoulent, la vieillesse paraît au seuil de la maison; elle leur demande d'un air goguenard ce qu'ils ont fait de leurs jours si rapides. Les artistes montrent quelques toiles enluminées de diverses couleurs, des morceaux de marbre soigneusement taillés, le plan des édifices qu'ils ont construits; l'homme de cabinet montre des volumes déjà sillonnés par les vers. Et le spectre se prend à rire d'un rire glacial. « C'est très-beau, dit-il; vous vous êtes comportés comme des sages. Vous avez employé votre courte existence à noircir des chiffons réduits en pâte, à frotter des couleurs sur un tissu, à polir des gros blocs, à entasser des pierres. Vous n'avez oublié qu'une seule chose, peu importante sans doute : vous avez oublié de vivre! » Lucas de Leyde semble avoir eu par moments cette idée mélancolique; il grava lui-même son image, et se représenta portant dans son sein une tête de mort, emblême de ses travaux fragiles et de notre misère incommensurable.

Les hommes de pensée, il est vrai, se proposent quelquefois un but moins frivole et digne assurément de tous leurs efforts : ils veulent s'éclipser l'un l'autre, ou anéantir leurs rivaux. Quel bonheur, en effet, quel spectacle sublime de voir l'inepte multitude vous donner la préférence! Quel plaisir généreux que de blesser un cœur, hélas, trop sensible, et auquel des goûts pareils devraient vous

unir! Quelle joie magnanime d'y enfoncer lentement et d'y briser dans la plaie le dard empoisonné de la calomnie, afin que l'honnête homme et le fripon soient égaux sur cette terre, l'un souillé par sa turpitude naturelle, l'autre par les immondices de l'envie et du mensonge! Quelle noble lutte et comme il est grand d'y obtenir l'avantage! On attribua au peintre qui nous occupe, non pas des sentiments aussi vils, mais la tendance fâcheuse qui en est la source. On dit qu'il voulut l'emporter sur Albert Dürer, comme graveur, et triompher à ses dépens. Cette rivalité prit néanmoins une louable direction : ils vivaient trop éloignés l'un de l'autre pour qu'elle se changeât en haine. Elle fit donc naître une lutte courtoise: ils semblèrent se donner le mot, afin de traiter simultanément des *histoires* nouvelles, des sujets que n'eût pas encore essayés le burin. Dans ces temps moins pervertis que le nôtre, ils finirent même par s'admirer mutuellement. Lorsque Dürer vint dans les Pays-Bas, il se rendit à Leyde et courut chez son antagoniste [1]. L'exiguité de ses proportions l'étonna au dernier point; il ne pouvait croire qu'un homme si habile fût si petit et si mince; il le prit dans ses bras pour le mieux voir, et tous deux se donnèrent le baiser

[1] Tel est le récit de Karel van Mander; mais Albert Dürer nous apprend qu'il le rencontra dans la noble cité d'Anvers, ou Lucas l'invita à diner. *Reliquien von Albrecht Dürer*, page 136.

de paix, ou plutôt un baiser fraternel. Lucas était enchanté de recevoir le peintre célèbre; Dürer n'éprouvait pas une moins grande joie : ils firent réciproquement leur portrait. Noble issue d'un tournois dangereux, qui devrait terminer tous les combats de cette espèce!

Quelques années auparavant, Lucas de Leyde avait exécuté le plus beau de ses portraits sur cuivre, celui de l'empereur Maximilien, dont il crayonna la figure, pendant le séjour du prince dans les Pays-Bas. Jamais il n'en fit de plus grand, ni de mieux réussi.

Il était âgé de trente-trois ans, lorsque l'idée lui vint de parcourir la Néerlande; comme il avait de la fortune, rien ne pouvait mettre obstacle à son projet. Il acheta une barque, une sorte de petit coche, le pourvut de tout et commença son voyage. Nous en avons décrit plus haut les circonstances : il mena joyeuse vie durant cette longue promenade, mais les suites en furent cruelles. Il s'y trouva pris d'un mal soudain et sans remède qu'il attribua au poison; il resta persuadé que quelque jaloux avait voulu se défaire de lui. Nous croyons qu'il ne se trompait pas. Ces charitables actions étaient alors à la mode entre les artistes. Nous avons vu Dominique assassiné par Andréa dal Castagno. On possède encore la lettre autographe d'Albert Dürer, où il apprend à Wilibald que ses amis lui ont donné le conseil de ne pas manger avec les peintres de

Venise, car il serait à coup sûr empoisonné [1]. Depuis son retour jusqu'à sa mort, notre artiste garda presque toujours le lit et déplorait souvent son excursion en Belgique.

Six ans d'inaction, de tristesse et d'ennui sur une couche brûlante, c'était une épreuve doublement sinistre pour un homme laborieux comme Lucas de Leyde. Il ne renonça donc point à ses travaux, mais se fit préparer des instruments qui lui permissent de peindre et de graver dans son lit. En proie aux plus vives douleurs, il se laissait encore bercer par des rêves de gloire. Ce fut ainsi qu'il exécuta son chef-d'œuvre : il représentait l'aveugle de Jéricho, guéri par le Christ. Les deux personnages essentiels occupaient le premier plan : on remarquait dans le Sauveur une noble simplicité, une tendresse miséricordieuse et un charitable désir de soulager le pauvre Bartimeus, comme l'appelle l'évangile. Celui-ci, que guidaient les apôtres, étendait les mains avec le mouvement particulier aux aveugles : on aurait dit la nature même. Autour d'eux se pressait une foule pleine d'étonnement : les têtes et les nus étaient peints d'une manière chaude et agréable ; ils offraient la plus grande variété, aussi bien que les ajustements et les coiffures. Les groupes étaient parfaitement coordonnés. Le fond du tableau ne révélait pas un moindre

[1] *Reliquien von Albrecht Dürer;* Nuremberg, 1828.

mérite; on y voyait des arbres, des bocages, si nettement, si habilement imités, que celui qui les regardait se croyait dans la campagne et devant des objets naturels. On distinguait au loin quelques maisons et autres fabriques, puis en miniature la parabole de Jésus cherchant des fruits sur le figuier stérile. La manière était libre et gracieuse, le coloris d'une fraîcheur sans pareille. La face interne des vantaux formait la continuation de la même scène: l'extérieur, où on lisait la date de 1531, offrait deux personnes agréablement peintes, mais avec légèreté; c'était un homme et une femme, tenant un écusson. Tel fut probablement le dernier travail à l'huile de Lucas de Leyde; il mourut deux ans après l'avoir terminé. Comme le soleil qui lance ses plus doux rayons au moment de disparaître, il sembla réunir ses forces pour exécuter ce prodige et pour descendre dans l'abîme environné de toute sa gloire.

Sa dernière planche fut une petite gravure représentant Pallas; on la trouva devant lui, terminée, sur son lit de mort, comme s'il eût voulu apprendre au monde qu'il avait aimé et cultivé l'art jusqu'à son dernier soupir.

Il avait eu une fille dès le commencement de son mariage et elle avait elle-même épousé un certain De Hooy. Neuf jours avant le décès du grand peintre, elle mit au monde un fils, que l'on porta immédiatement à l'église, pour lui faire adminis-

trer le baptême. Comme on revenait de la cérémonie, son grand-père demanda quel nom lui avait été donné: on lui répondit gauchement que lorsqu'il aurait fermé les yeux, il resterait un Lucas de Leyde. Cette parole maladroite le blessa : il crut que l'on désirait sa mort et songea tristement à la vanité des affections humaines.

Sa maladie faisait des progrès de plus en plus rapides : il sentait de lui-même décliner ses forces et voyait d'un œil lucide approcher sa dernière heure. Voulant examiner encore une fois le ciel et respirer l'air pur, qui souffle des campagnes, il se fit transporter dans son jardin. C'était par un beau jour; il promena sur la verdure et le firmament un regard ému : lui, qui les avait tant admirés, lui, qui avait tant cherché à reproduire leur splendeur, il ne voulait point les quitter sans adieu. Il expira le surlendemain, à l'âge de 39 ans [1]. Le jour de sa mort resta longtemps célèbre en Hollande; il fit une chaleur telle que beaucoup d'individus périrent suffoqués.

Lucas de Leyde se distingue des peintres qui le précédèrent par une vulgarité générale et à peu près constante. L'odeur du fromage, du petit lait et du beurre éloigne de lui les suaves arômes dont les maîtres du XV[e] siècle étaient environnés : cette dernière émanation prenait comme l'autre sa source

[1] Dans l'année 1533.

dans la campagne et le sol néerlandais; seulement le bruit des feuilles, la plainte des ruisseaux, les mystérieux soupirs de l'herbe agitée par le vent du soir, les trilles de l'alouette et les fugues du rossignol tenaient lieu du cri des vachères et du murmure de la baratte. On ne voyait point la laiterie humide, les claies chargées de leurs disques tremblants, mais on errait avec délices au milieu des prairies flamandes, constellées, brodées, épinglées de fleurs si nombreuses qu'elles envahissent, dominent et raréfient le gazon. Avec Lucas de Leyde, c'en est fait de ces charmants tableaux; la poésie, douce compagne des vieux peintres, cède la place à une grosse fermière au nez camus. Laissons donc de côté nos goûts délicats, nos jeunes sentiments : mettons la veste, le gros bonnet des campagnards et entrons dans l'atelier du peintre.

Voici d'abord une descente de croix, qui nous explique les tendances du maître. Le Christ est posé en travers du tableau; un homme monté sur une échelle le tient par le milieu du corps; un individu grimpé plus haut porte son bras gauche, Madeleine, son bras droit qui retombe, et deux autres personnages, mâle et femelle, préviennent la chute de ses pieds meurtris. La couleur, avouons-le, est brillante, fine et harmonieuse; le dessin a beaucoup de fermeté; elle va même jusqu'à la sécheresse et trahit l'habitude de la gravure. Quelle absence totale de goût dans les types, dans les poses! Quelles

draperies lourdes et volumineuses ! Quels baroques ajustements, quelles singulières coiffures ! Qui a jamais vu des faces plus triviales, plus anguleuses ? Marie et Madeleine sont ignoblement laides. Jésus n'offre aucun signe de divinité, aucune trace de grandeur. La mort seule a des droits sur ce cadavre et ses droits paraissent devoir être éternels. Aucun sentiment n'a frémi dans l'ame de l'artiste. L'homme aux traits ignobles, qui occupe le haut de l'échelle, n'a pas l'air d'avoir été peint sérieusement. L'éclat du fond, où l'or rayonne imité par de vives couleurs, ne fait que mieux ressortir le caractère prosaïque des personnages.

De ce tableau nous passons devant une Sainte Famille. Le sujet est différent, mais le style n'a point varié. Les personnages se tiennent dans une galerie comme celles des cloîtres : derrière eux, on voit les murs garnis de créneaux et la porte fortifiée d'une ville ; par-delà cette enceinte, une cathédrale et de nombreux pignons festonnent le ciel de leur élégants contours. Entre le cloître et la ville fleurit un jardin en plates bandes, où le père nourricier du Christ arrange une vigne, la tête couverte d'un lourd chapeau de paille. Sur le premier plan, Marie agenouillée devant Ste. Anne porte son fils dans ses bras : une vaste et gauche couronne lui écrase le front ; Ste. Anne assise prend la main de l'enfant. On ne pouvait guères concevoir d'idée plus sotte. La mère de l'Homme-Dieu, le tenant près de

son cœur, ne doit faire acte d'humilité devant personne. Elle a engendré le Sauveur du monde et occupe la première place entre toutes les créatures. Pourquoi se mettrait-elle aux pieds de sa mère? Le respect qu'elle lui doit comme fille ne peut entrer en balance avec le respect qui lui est dû à elle-même, pour avoir écrasé la tête du serpent. Une âme poétique aurait imaginé tout le contraire. Ste. Anne, agenouillée devant sa fille et l'honorant à cause de sa mission, aurait produit un bel effet, parce que cette vénération insolite ne peut être à sa place que dans cette famille extraordinaire. Les deux juives sont du reste fort laides et pleines de mauvaise grâce: leurs têtes n'expriment que le recueillement. Dans une aîle de la galerie, qui fait un retour en équerre, des anges placés devant un pupitre chantent, d'un air souverainement bête, les louanges du Rédempteur. Un panier qu'on voit sur le premier plan est exécuté avec le soin minutieux de Gérard Dow. On ne peut méconnaître la beauté du coloris et la vigueur du dessin.

Les deux tableaux, que nous venons de décrire, fixent les regards des curieux dans les salles du Louvre [1]. Une autre peinture, qui orne la même collection, passe pour être aussi de Lucas de Leyde, sur la foi du livret [2]. Néanmoins, je la crois plutôt

[1] Le premier porte le n° 536 : le second le n° 538.
[2] N° 537.

de Hemling ou de quelque artiste grandi sous les frais ombrages du xve siècle. Elle figure la salutation angélique. La scène a lieu dans l'intérieur d'une chambre : à droite, un lit rouge surmonté d'un dais quadrilatéral et environné de courtines, s'élève comme le pudique autel de l'amour ; à gauche une fenêtre ouverte, munie de volets où abondent les clous, laisse voir un paysage que baigne une radieuse lumière; un fleuve y serpente et se glisse entre des hauteurs. Trois coussins cramoisis sont rangés sur un banc gothique, appuyé contre une boiserie qui ferme une grande cheminée. Ce genre d'ameublement n'est-il pas celui que l'on trouve dans les miniatures des manuscrits et dans les panneaux du xve siècle? Les charmantes aîles bleues du céleste messager, son aumusse de brocard, sa tête régulière et ses beaux cheveux blonds nous reportent à la même date. Il ne faut pas oublier cependant que Lucas de Leyde n'est jamais sorti de la Néerlande, que l'art italien n'a pas influé sur sa manière et qu'il a dû conserver les traditions de l'époque antérieure. On aurait donc tort de lui dénier trop rigoureusement cet ouvrage. L'expression de Gabriël est tranquille, mais peu idéale. La Vierge porte une immense robe verte, s'agenouille sur un prie-dieu et tient un livre à la main : sa chevelure inonde ses épaules. Elle se tourne à demi vers l'ange pour l'écouter; sa physionomie est douce et intelligente; mais le contour de son visage a une trop grande

étendue relative. Le soleil de midi verse autour d'eux une chaude lumière.

Les tableaux de Lucas de Leyde sont en général très-rares. La gravure absorba une partie de son existence. Au XVIIe siècle, Sandrart évaluait à cent soixante-douze les planches de sa main dont on possédait encore des exemplaires. Il était déjà très-difficile de les réunir et une estampe de petites proportions, Abraham et Agar, fut payée cinq cents florins. L'opulente galerie de Munich ne renferme qu'un seul ouvrage de son pinceau. Sept figures s'y tiennent debout l'une auprès de l'autre, avec une espèce de symétrie et de raideur bysantines. Des anges soulèvent derrière eux jusqu'à la moitié du panneau un tapis semé de fleurs d'or : au-delà de cette tenture, l'œil plonge dans le lointain. Sous un ciel d'un bleu sans tache on aperçoit la mer écumante, des îles, des rochers couverts de mousse et les hautes tours d'une grande ville : une abondante lumière environne et montre les différents objets. Devant la tapisserie, au milieu de l'image, St. Barthélemy s'offre à nous avec le couteau, symbole de son martyre, et un livre ouvert. Sa taille au-dessus de la moyenne, sa sombre barbe, son noble visage entouré d'une noire chevelure, tout respire une dignité sérieuse et un profond repos. Une tunique bleue, sur laquelle un manteau blanc drape ses plis légers et faciles, où une broderie d'or se mêle aux effets du clair-obscur, voile et décèle en même temps ses

formes majestueuses. A côté de lui, on aperçoit Ste. Cécile, écoutant avec l'expression d'un céleste bonheur, les suaves mélodies qu'elle tire de son orgue. Ste. Agnès est en face d'elle, vêtue comme une reine, douce, jeune et gracieuse comme une fleur des champs. De longs cheveux blonds flottent ainsi qu'une auréole autour de ses joues; ses yeux sont fixés sur un livre qu'elle porte de la même main, où tremble déjà la palme glorieuse du martyre : un agneau blanc comme la neige se serre contr'elle.

L'aîle droite nous montre St. Jacques le majeur, avec la massue dont les bourreaux le frappèrent et le livre de la loi : une vive intelligence rayonne sur sa noble figure. Près de lui nous voyons Ste. Christine; la meule sous laquelle un despote la fit expirer s'élève jusqu'à sa ceinture.

St. Jean l'évangéliste et Ste. Marguerite occupent l'autre aîle. L'apôtre mystique regarde, plein d'un calme divin, le serpent qu'il évoque et fait sortir du calice. Noble et charmante, la sainte examine avec la joie du triomphe l'animal immonde qui se tord sous ses pieds : c'est la forme que le diable lui-même a prise pour l'effrayer dans son cachot. La majesté sereine, l'austère éclat de ce triptyque ne peuvent s'exprimer par des discours. On éprouve à son aspect la même sensation religieuse qu'au fond d'un temple désert, lorsqu'une circonstance vous y fait entrer durant l'après-midi, que la cha-

leur de juin a étouffé les bruits d'alentour et que le pépiement léger des moineaux trouble seul le poetique silence des nefs embaumées. La perfection du travail, l'élégance des draperies, l'opulente variété des ornements, la vigueur des tons placent ce rétable magnifique parmi les chefs-d'œuvre de l'art.

Tels sont à peu près les éloges dont madame Schopenhauer environne, comme d'une sorte de reposoir, l'unique peinture de notre artiste que possède la Bavière. Je doute qu'elle mérite un enthousiasme aussi complet, aussi général. L'éloquente allemande se plait à idéaliser les tableaux : elle en prend le sujet comme un thème qu'elle développe, autour duquel son imagination aventureuse suspend l'arc-en-ciel d'un style diapré. Si sa description était exacte de tout point, le rétable formerait une anomalie dans l'œuvre de l'auteur. Sans doute chaque peintre met au jour des compositions exceptionnelles : son âme n'est pas un moule inerte où les matières les plus différentes subissent la même empreinte. Son humeur, ses plans, ses opinions varient : sa pensée est mobile comme le souffle des mers et les caprices de l'inspiration l'entraînent où ils veulent. Mais dans ses plus lointains voyages, elle garde les parfums du sol natal. Quelque chose trahit son origine. Si ardente que fût la verve dont les rayons printanniers touchaient parfois Lucas de Leyde, elle ne pouvait dissiper entièrement la

lourde brume qui chargeait son esprit, voilant à ses regards le firmament divin de l'idéal.

Sa gloire essentielle est d'avoir le premier saisi et observé les lois de la perspective aërienne. Les Van Eyck étalaient au fond de leurs tableaux des nuances aussi vives que sur les objets les plus rapprochés du spectateur. Le changement des proportions donnait seul la mesure de la distance. Lucas de Leyde y joignit la dégradation des teintes; il pâlit les couleurs éloignées comme le fait la nature. Il sembla que ses derniers plans brillaient à travers une gaze diaphane. L'imagination put s'égarer, comme dans un songe, au milieu de leurs formes vaporeuses.

Pour achever de décrire sa manière, nous dirons qu'il paraît quelquefois se moquer lui-même des sujets qu'ils traite. La laideur de ses figures, les attitudes burlesques de ses personnages, le soin avec lequel il retrace certaines bizarreries, certains caractères spéciaux du visage humain, les expressions comiques de ses têtes dans les scènes les plus graves, ne permettent point de croire qu'il prît la religion au sérieux. La foi des anciens artistes, ce génie pur et suave qui tenait leur palette, il ne le sentait plus présent à ses côtés. La domination de Rôme tremblait sur sa base et Luther en frappait la cime de foudres dévorantes, qui se croisaient dans l'air avec l'impuissante excommunication des papes.

Quoique notre artiste ait dessiné quelques nus très-heureux, il avait une faible connaissance de l'anatomie. La forme, la place et le mouvement qu'il donne aux muscles, sont souvent erronnés. Sa couleur est plus brillante et plus harmonieuse que celle de son maître, Cornille Engelbrechtz. Il fait un usage admirable du clair-obscur. Ses tons locaux sont tempérés; le brun, mais un brun transparent, domine dans ses ombres, surtout dans les ombres des carnations. Il arrêtait les contours avec une fermeté trop grande, ainsi que nous l'avons déjà dit. Pendant sa jeunesse, il paraît avoir suivi fidèlement les traces de son guide, mais doué d'un esprit vigoureux, d'un talent original, il se fraya bientôt un autre chemin. Il conserva cependant toujours une sorte de faux goût qui le rapprocha de l'Allemagne : ses draperies, par exemple, forment une multitude de plis anguleux, comme dans les tableaux d'Albert Dürer. Ce fait explique naturellement la sympathie et la rivalité de ces deux grands hommes [1].

Le roi de Hollande possède deux ouvrages de Lucas de Leyde, qui justifient la plupart de nos remarques. L'un a pour sujet les deux circonstances fondamentales de l'histoire où Bethzabée joue un si triste rôle. Sur le dernier plan, David l'examine du haut d'un balcon : elle s'est dépouillée de ses voiles

[1] Rathgeber.

et confie ses membres savoureux à l'étreinte de l'onde caressante. Dans la partie du tableau la moins éloignée, elle se présente au Roi, qui va jouir de sa défaite. L'autre panneau figure l'adoration des Mages; il porte l'initiale du maître et la date de 1525. Plusieurs productions décrites par Van Mander ont cessé d'exister. Il vante beaucoup le Dernier Jugement, qui ornait, à Leyde, une salle de l'hôtel-de-ville et que les magistrats tenaient en grande vénération. Celui que l'on voit encore dans le même édifice ne peut-être de sa main, quoiqu'on le lui attribue; c'est un bâtard qui aura pris la place de l'enfant légitime. Il n'y a pas d'artistes dont la mémoire soit plus compromise que celle des peintres : les marchands de tableaux, les prétendus connaisseurs, les ignorants de toute sorte les calomnient dans leur tombe, en inscrivant leur nom sur d'affreux badigeonnages. L'amateur peut du reste, faute de peintures assez nombreuses, étudier la manière de Lucas de Leyde au moyen de ses estampes : son goût, ses habitudes, ses défauts et ses qualités s'y retrouvent, sauf en ce qui regarde la couleur.

TABLEAUX DE LUCAS DE LEYDE.

Scènes de l'ancien testament.

1. Rebecca et le serviteur d'Abraham près de la fontaine, peinture citée par Karel Van Mander. Autrefois chez M. Sonnesveldt, à Leyde.

2. Joseph conduit devant les juges. Tableau qui appartenait à Charles Ier.

3. Joseph au cachot avec l'échanson et le pannetier. Autrefois à Delft.

4. Joseph mourant bénit Ephraïm et Manassé. Tableau qui appartenait à Charles Ier.

5. Le passage de la mer rouge. Volet. Dans la galerie publique de La Haye.

6. Les Hébreux dansant autour du veau d'or. Autrefois dans une collection d'Amsterdam. *Karel Van Mander*.

7. Les femmes de Jérusalem allant à la rencontre de David vainqueur. Panneau de verre que possédait autrefois Goltzius et dont Jean Van Saenredam grava le sujet.

8 David entrant à Jérusalem avec la tête de Goliath. Peinture que possédait autrefois Rubens. Dans la galerie ducale de Gotha il s'en trouve une copie, exécutée en 1636 par Jean Gleggler.

9. Le jugement de Salomon. Dessin qui orne la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

10. La reine de Saba devant Salomon, aîle gauche. A l'Escurial.

11. David et Bethsabé. Dans la collection du roi de Hollande.

Scènes du nouveau testament.

12. Le mariage de la Vierge. Dessin qui se trouve dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

13. La salutation angélique. Au Louvre.

14. Même sujet, peint sur le dehors d'un panneau. Dans la Pinacothèque.

15. La Visitation, peinture de l'année 1525, qui appartenait jadis au nommé Frédérick Van Hagen.

16. La naissance du Christ, tableau de l'année 1530. Dans la galerie Lichtenstein, à Vienne. Ouvrage authentique.

17. Dans le style de Lucas de Leyde : l'Adoration des bergers, aile droite. A Vienne.

18. Marie et l'enfant Jésus, auquel trois anges offrent des pommes : sur le second plan, Joseph cueille des fruits à un arbre. Tableau qui porte le monogramme du peintre. Dans la galerie de Darmstadt.

19. Sainte Famille. Au Louvre.

20. L'Adoration des Mages. Chez le roi de Hollande. Ouvrage authentique.

21. Marie sur un parapet, avec l'enfant Jésus qui lui prend le sein droit. A gauche, on aperçoit un paysage semé de fabriques; plus près, Joseph, portant sur la tête un chapeau rond et des lunettes sur le nez, lit dans un livre.

22. Sainte Famille. Dans le palais Pallavicini, à Gênes.

23. Sainte Famille. A l'Escurial.

24. Marie avec son fils, sur un trône entouré d'anges et de nuages : au-dessous on voit une cam-

pagne. Dessin qui se trouve dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

25. Marie avec son fils et le petit St. Jean. On avait fait don de cette peinture au grand-duc Ferdinand II. Elle ne se trouve plus à Florence.

26. Marie avec son fils et Ste. Madeleine, tableau qui appartenait d'abord à François Hooghstraet, noble personnage de Leyde, et qui passa plus tard entre les mains de l'empereur Rodolphe. *Karel Van Mander*.

27. Marie avec son fils : devant eux s'agenouille un donateur que Madeleine semble recommander. Ouvrage authentique. Dans la Pinacothèque.

28. Marie avec l'enfant Jésus, assise sur un trône et environnée de plusieurs saints personnages des deux sexes. Chez le comte de Radnor, à Longford-Castle.

29. Marie avec son fils. A Darmstadt.

30. Marie, dans une chambre, offrant le sein à son fils. Dans la Pinacothèque.

31. La Vierge au milieu d'un paysage. Dans la collection du président Von Mann, à Munich.

32. Marie donnant le sein à l'enfant Jésus, tableau très-remarquable. A l'Escurial.

33. Marie assise avec l'enfant Jésus. A l'Escurial.

34. Marie avec l'enfant Jésus, tableau signé. A Londres, chez M. Aders.

35. Les trois Mages s'informant auprès d'Hérode, aile droite. A l'Escurial.

36. Adoration des Mages, panneau central. Ouvrage très-remarquable. Dans la galerie ducale de Meiningen.

37. Adoration des Mages. A Dresde.

38. D'après Lucas de Leyde : l'Adoration des Mages. A Berlin.

39. Dans le style de Lucas de Leyde : l'Adoration des Mages. A Vienne.

40. L'Adoration des Mages, très-petites figures peintes au milieu d'un tabernacle gothique. A l'Escurial.

41. L'Adoration des Mages, milieu d'un triptyque. A l'Escurial.

42. La présentation de l'enfant Jésus au temple. Ouvrage qui appartenait jadis à un nommé Gottfried Winckler, habitant de Leipsick.

43. La circoncision. Dans la Pinacothèque.

44. Dans le style de Lucas de Leyde : Repos de la sainte Famille pendant sa fuite en Egypte, aile gauche. A Vienne.

45. Repos de la sainte Famille pendant sa fuite en Egypte. Dans le palais Pallavicini, à Gènes.

46. Repos de la sainte Famille pendant sa fuite en Egypte. A l'Escurial.

47. Même sujet, un peu modifié. Dans la même collection.

48. St. Jean qui prêche dans le désert, au milieu de rochers anguleux. Autrefois dans le palais Chigi, à Rome.

49. Jésus tenté par le démon. Dans la collection de feu le professeur Hauber, à Munich.

50. La vocation de l'apôtre Mathieu. Dans la galerie Lichtenstein, à Vienne.

51. Le Christ et l'aveugle de Jéricho. Peinture achetée en 1602, à Leyde, par Goltzius. *Karel Van Mander.*

52. Guérison de l'aveugle né. Autrefois, dans la collection Crozat.

53. *Ecce homo*. A Darmstadt.

54. *Ecce homo*, d'après Lucas de Leyde. A Vienne.

55. Jésus couronné d'épines et vêtu du manteau de pourpre est montré à la foule par Ponce Pilate : trois soldats vulgaires de forme et d'expression se tiennent derrière eux. Demi-figures, presque de grandeur naturelle. Ouvrage authentique, placé dans la chapelle du *Palazzo reale*, à Venise.

56. Jésus couronné d'épines, ouvrage authentique. Dans la tribune de la galerie des Offices, à Florence.

57. Imitation de Lucas de Leyde : Jésus portant sa croix est maltraité par les soldats qui l'entourent. A Berlin.

58. Attribué d'une manière incertaine à Lucas de Leyde : Jésus sur la croix. Dans le Musée Bourbon, à Naples.

59. Jésus sur la croix : Madeleine embrasse le pied de l'instrument fatal : près d'elle, on voit St. Jérôme en habit de cardinal, accompagné de son

lion. L'aile droite représente Ste. Agnès et St. Alexis; l'aile gauche, St. Jean-Baptiste et Ste. Cécile. Chez M. Lieversberg, à Cologne. (Frédérick Schlegel, œuvres complètes, t. 6, p. 181.)

60. Descente de croix. Ouvrage authentique. Au Louvre.

61. Descente de croix. Dans le palais Pallavicini, à Gènes.

62. Descente de croix. Dans le palais Cambiaso, à Gènes.

63. St. Thomas touchant les plaies du Christ : des saints apparaissent dans les nuages : sur une aile sont représentés St. Hippolyte et Ste. Afra. Chez M. Lieversberg, à Cologne. (Frédérick Schlegel, œuvres complètes, t. 6, p. 181.)

64. Pierre et Jean guérissent un boiteux, devant la porte du temple. Dans la galerie de Salzdalum.

65. St. Paul frappé d'aveuglement et conduit vers Damas. Autrefois dans la collection Crozat.

66. St. Paul conduit vers Damas. Autrefois en la possession d'un nommé Lormier, à La Haye, depuis dans celle de M. Winkler, à Leipsick.

67. St. Paul conduit vers Damas. Autrefois dans le cabinet de M. Stein, à Berlin.

68. Le Jugement dernier, tableau gâté par des repeints. Autrefois dans l'église St. Pierre, maintenant dans l'hôtel-de-ville, à Leyde.

69. Les bienheureux, volet du précédent.

70. Les damnés, autre volet du même tableau.

SAINTS PERSONNAGES.

71. St. André et sa sœur Ursule. Dans la galerie de Mayence.

72. Les ermites St. Antoine et St. Paul. Ouvrage authentique possédé autrefois par Rubens. C'est probablement le même que l'on voit dans la galerie Lichtenstein, à Vienne.

73. Ste. Christine et St. Jacques le mineur, aile droite dans la Pinacothèque.

74. St. Jean l'évangéliste et Ste. Marguerite, aile gauche. Dans la Pinacothèque.

75. Tentation de St. Antoine. A Dresde.

76. Même sujet, à l'Escurial.

77. St. Antoine de Padoue soutenant le dogme de la présence du Christ dans l'eucharistie. A l'Escurial.

78. St. Jérôme, tableau qui appartenait à Charles I[er].

79. Vision de St. Jérôme, volet d'un retable. Au Musée de La Haye.

80. Histoire de St. Hubert, travail cité par Karel Van Mander.

81. Mariage mystique de Ste. Catherine. Au Musée de Strasbourg.

82. Même sujet, au Musée de Venise.

83. L'apôtre St. Paul, extérieur d'un volet. Autrefois à Leyde. *Karel Van Mander*.

84. L'apôtre St. Pierre, extérieur d'un volet. Autrefois à Leyde. *Karel Van Mander*.

85. Trois traits de l'histoire de St. Sébastien : ces tableaux appartenaient jadis à Charles Ier, roi d'Angleterre.

PORTRAITS.

86. Portrait de Philippe-le-Bon, duc de Bourgogne. A Amsterdam.

87. Portrait d'Erasme, tableau qui appartenait jadis à Rubens.

88. Portrait de Lucas de Leyde, vraisemblablement peint par lui-même. A Florence.

89. Portrait de l'empereur Maximilien, œuvre authentique, mais fort endommagée. Dans la galerie de Vienne.

90. Dessin à la plume, ayant servi de modèle pour le fameux portrait gravé de l'empereur Maxilien. Dans la collection du poète Rogers, à Londres. C'est un travail d'une grande perfection.

91. Portrait de Ferdinand, archiduc d'Autriche et infant d'Espagne. Dans la galerie des Offices, à Florence.

92. Portrait d'un inconnu. Dans le salon d'été du palais Brignole, à Gènes.

93. Portrait d'un inconnu. Dans la galerie du palais Colonna, à Rome.

94. Portrait d'un jeune chevalier : au milieu du paysage on voit St. Hubert. OEuvre authentique. A l'institut de Liverpool.

95. Un philosophe. Dans le palais Cambiaso, à Gênes.

96. Neuf têtes d'hommes et de femmes; dessin qui appartenait au prince de Ligne.

97. Six petites têtes, chacune dans un encadrement séparé. Dessin qui orne la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

98. Buste d'une femme, qui tient de ses deux mains un livre ouvert qu'elle lit. Dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

TABLEAUX DE FANTAISIE.

99. Un prêtre célébrant la messe. A l'Escurial.

100. Des femmes qui présentent un enfant à un évêque. Dessin.

101. Compagnie d'hommes et de femmes autour d'une table de jeu. Dans la collection du comte de Pembroke, à Wilton-House.

102. Des joueurs d'échecs, quinze personnes. Tableau qui appartenait jadis au roi Charles Ier d'Angleterre.

103. Un homme debout, armé d'une épée; dessin qui se trouve dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

104. Un homme portant une épée et un drapeau; dessin de la même collection.

105. Un empirique arrache une dent à un campagnard. Ouvrage authentique. A Devonshire-house.

106. Un chirurgien faisant une opération à l'oreille d'un campagnard. Ouvrage authentique. Dans la galerie ducale, à Gotha.

107. Une opération. Dans le Musée de Copenhague.

108. Un cavalier qui donne de l'argent à des bergers, médaillon. Dessin lithographié par Strixner.

109. Un homme tenant une bêche et une femme tenant un sac. Dessin qui se trouve dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

110. Des femmes à cheval. Dessin circulaire de la même collection.

L'étendue de ce catalogue semble contredire le fait bien avéré que Lucas de Leyde a mis au jour un petit nombre de tableaux. Mais ses gravures l'ayant rendu célèbre dans toute l'Europe, on lui attribua la plupart des anciens ouvrages dont on ne connaissait pas les auteurs. Une foule de ces travaux sont dus à des contemporains et il serait méritoire de chercher quels artistes les ont produits. Il ne faut pas, en attendant, croire les livrets sur parole. Nous avons indiqué les peintures dont l'origine ne laisse aucun doute. *Rathgeber*.

CHAPITRE V.

Joachim Patenier. — Henri à la houpe.

Réflexions sur le paysage. — Biographie de Patenier. — Sa manière. — Destruction presque générale de ses tableaux. — Henri *à la houpe*, en flamand: *met de bles*. — Voyage d'Albert Dürer dans les Pays-Bas. — Catalogue.

Le paysage, il faut bien le dire, excite en général. moins d'intérêt que la peinture d'histoire. La foule l'estime peu : elle ne trouve aucun charme dans cette imitation de l'univers. Que lui importent les bois, les prés, les coteaux, les ondes limpides ou fangeuses qui dorment ou se voilent sous une blanche écume, les arbres verts

découpés sur le ciel rose du soir, les montagnes au front chagrin, les vallons mystérieux argentés par la lune et toutes les autres magnificences de la nature? C'est à peine si elle les comprend dans la réalité: leur image ne peut ni lui plaire ni l'émouvoir. Il lui faut soit du drame, soit des objets qui se rapportent à la vie quotidienne: un paisible reflet du monde exige des sentiments trop poétiques pour que la beauté en frappe les âmes vulgaires.

Les esprits tendres et rêveurs, ceux qui ont beaucoup souffert de l'injustice et de la trahison humaines, ont au contraire un goût prononcé pour les tableaux champêtres. Les sites qu'on y admire gardent en partie la vertu calmante de l'original. Devant leurs frais lointains, on s'abandonne à des songes doux et tristes. L'on ressent de nouveau cette aspiration vers la solitude, qui gonfle de joie les cœurs blessés par une dure expérience. Ah! fuir le visage insidieux des hommes, s'égarer dans des bois de plus en plus profonds, de plus en plus sauvages, n'entendre que le murmure du vent parmi les feuilles, ce bruit si monotone et si varié, qui soupire, s'accroît et gronde, puis diminue, faiblit et s'éteint peu à peu en des rumeurs presqu'insaisissables, recommence derrière vous, passe au-dessus de votre tête et va mourir au loin, ou tourne et frémit tantôt à votre gauche, tantôt à votre droite, orchestre immense, dont les modula-

tions infinies valent toutes celles de la musique, mais dont le langage ne séduit que les âmes primitives, n'est-ce point rétablir pour soi les conditions originelles où Dieu avait placé notre premier père, quand il sortit vierge et pur de ses mains bienveillantes? Durant les beaux jours, on peut encore chercher ces rustiques paysages; mais pendant les sombres mois de l'hiver, pendant les jours d'affliction où une pluie glacée fouette la campagne, où les arbres nus se tordent sous la bise, où la lumière paraît engloutie au fond des nuages amoncelés, comment satisfaire l'amour que nous inspirent les scènes radieuses du monde extérieur? Les tableaux viennent alors à notre aide: la peinture prend la place de la réalité absente.

Un grand fleuve coule ici entre deux files de hauteurs perpendiculaires: le rhododendron aux touffes éclatantes, la digitale garnie de ses dés roses, la gentiane bleue comme le ciel dont elle cherche le voisinage, quelques hêtres nains et la ronce épineuse en décorent splendidement le sommet. Le soleil se couche derrière un de ces murs granitiques: l'ombre enveloppe le courant, où se réfléchissent çà et là des teintes purpurines. L'aigle des eaux douces, le balbuzard, effleure de ses ailes grises la tranquille surface et brille dans l'obscurité naissante. Le jonc, la villarsie dorée, le calamus dentellent les bords de la rivière. Au fond de la perspective, un piéton suit le chemin qui la cô-

toye : l'air brumeux et velouté du soir cache à demi ses formes. Où va-t-il ? Le terme de sa course est-il encore éloigné ? La nuit arrive et presse le pas. Qu'il se garde des embûches, des vents funestes, que les génies hospitaliers lui servent d'escorte et le protégent contre les fantômes qui rôdent dans l'air obscur ! Puisse l'auberge être prochaine ! Nous devenons, pour ainsi dire, ses compagnons de voyage et lui souhaitons ardemment l'abri qu'il espère.

Une longue avenue se déroule maintenant à nos yeux : nous voici dans le fond des bois. L'herbe pousse au milieu du chemin, où végète aussi la mousse étoilée des forêts. Le sycomore étend au-dessus les voûtes transparentes de son élégant feuillage : la lumière en traverse les zônes qui deviennent de plus en plus sombres, puis elle jaspe le sol de veines éclatantes. A droite et à gauche, on aperçoit les rameaux désordonnés des hêtres, qui s'élancent dans toutes les directions, traînant sur la terre ou montant vers le ciel, éparpillés, sauvages et pour ainsi dire sans frein. Au bord de la route, un pâtre assis mange un morceau de pain noir, qu'il a tiré de son bissac : étendu devant lui, son chien le regarde avec l'expression du désir et de l'espérance ; les moutons, un peu au-delà, broutent le vert gramen, et les nuances dorées de leur toison forment contraste avec le paysage. Ensuite la vue plonge, plonge dans la riante allée, sans en découvrir le terme.

Là, c'est un vieux château flamand qui tombe en ruines près d'un marécage. Les murs de brique se dégradent et s'écroulent : le violier jaune y arbore ses fleurs odorantes, le lierre y enfonce ses opiniâtres racines et la scolopendre agite devant les fenêtres vides ses longs rubans de verdure. La poule d'eau cherche une retraite dans les débris, le pluvier s'abat sur les corniches solitaires. L'astre du jour, qui décline, rayonne au loin à travers un massif de charmes, dont les feuilles paraissent enveloppées d'un or fluide. Aucune brise ne plisse la face de l'onde; le jonc vulgaire, portant sur le côté une aigrette de fleurs jaunes, qui lui donne un air martial, presse en bataillons épais ses tiges pointues comme des lances; la capillaire flotte échevelée au milieu des eaux. Il semble qu'on respire l'odeur vague des nénuphars; on suit en imagination les bords ondoyants du marais, qui se perdent dans le voile de la brume, et l'on jouit de cette triste nature, comme des scènes où tout est préparé pour le bonheur de l'homme.

Mais le paysage ne substitue pas seulement d'agréables fictions aux spectacles des beaux jours; il nous fait aussi mieux connaître le monde extérieur. Le peintre, comme chacun de nous, a l'occasion de voir des sites, des phénomènes peu ordinaires; il rencontre parfois d'admirables perspectives et les transporte sur ses toiles. Nous profitons de ses voyages, de ses études; les végétaux et les peuples de

l'Orient, les déserts de l'Amérique, les vallées profondes et les hautes chaînes de montagnes, les rocs des grèves maritimes, le brillant aspect des îles lointaines passent tour à tour devant nos yeux : sans faire aucun effort, nous visitons le monde entier.

Les peintres flamands, qui cultivèrent les premiers le paysage d'une manière exclusive, possédaient-ils les facultés morales, le sentiment rêveur et l'amour de la nature, indispensables pour briller dans ce genre? Certains passages de leur biographie prouvent le contraire et leurs tableaux ne les démentent point.

La vie de Joachim Patenier est très-peu connue. On sait qu'il était originaire de Dinant, sur la Meuse, la ville des chaudronniers, mais on ignore la date de sa naissance, les événements qui ont troublé ses jours et l'année de sa mort. Van Mander ne parle que de ses mœurs dissolues. Il avait pour les boissons une estime si grande et une si rare tendresse que leur compagnie lui était indispensable. Il ne quittait guère les tabagies : le vin, la bière, le genièvre et les autres liqueurs spiritueuses descendaient en cascades dans son intrépide gosier. Se remplissant l'estomac nuit et jour, il vidait peu-à-peu sa bourse; tant que le ventre de la malheureuse ne lui paraissait point aussi plat que le sien était gonflé, il ajoutait à la dose et le torrent coulait sans interruption. Mais quand son escarcelle

avait rendu l'âme, il s'enfermait chez lui, prenait ses pinceaux et gagnait de quoi renouveller ses débauches. Il avait pour élève François Mostert : le pauvre jeune homme était l'innocente victime de sa brutalité. Son maître arrivait-il fort tard dans la nuit, les jambes chancelantes, la tête lourde, embrassant les poteaux des lanternes et voulant ouvrir sa porte du côté des gonds? De lui seul venaient toutes les mésaventures de Joachim : c'était sa faute, si l'artiste avait trébuché contre une pierre et fait une séance dans la boue : si, au détour d'une rue, il avait marché droit devant lui et passé la tête à travers les carreaux d'une boutique; s'il avait longé de trop près la palissade d'un édifice en construction et était resté une demi-heure accroché par le pan de son habit. Mostert avait beau protester; le grand homme lui appliquait des taloches et pour peu que l'ivresse lui eût laissé de vigueur, il le mettait dehors, le punissant par là de ses mauvaises habitudes; le jeune homme couchait à la belle étoile, songeant aux nobles travers des artistes flamands. Son désir d'apprendre était néanmoins si vif, qu'il supportait ces intelligentes corrections. Le goût de Patenier, dans ses tableaux, devait se ressentir des lieux qu'il fréquentait, des joies élégantes dont il se montrait avide. Aussi marquait-il ses ouvrages d'un petit homme fiantant, qui lui servait de signature. De là le surnom qu'on lui avait donné, surnom que j'ose à peine

traduire: mais comme après tout nous sommes en plein cabaret, nous pouvons négliger un peu les bienséances. On l'appelait donc le Chieur, puisqu'il faut dire le mot. De tous les peintres belges, ce fut pourtant celui qu'Albert Dürer trouva le plus agréable et avec lequel il se lia le plus intimement. Il devint membre de la confrérie de St. Luc, à Anvers, durant l'année 1535. C'était dans cette ville qu'il demeurait.

Selon Van Mander, Joachim Patenier avait une façon de traiter le paysage fine et délicate; il pointillait ingénieusement les arbres et savait animer ses campagnes, en y dessinant des figures très-bien exécutées. On recherchait donc non-seulement ses tableaux dans son pays, mais on les transportait au-dehors, où ils se vendaient parfaitement. Ce qui lui assigne un rang distingué dans l'histoire de l'art, c'est qu'on le regarde comme le premier qui fit du paysage l'élément principal de ses créations: l'homme n'y joua plus qu'un rôle accessoire. Il y eut dès-lors des peintres qui étudièrent uniquement la nature: les profondeurs du ciel, où voguent les nuages, les abîmes de la mer où flottent les vaisseaux, l'onde transparente des lacs, les formes multipliées de la végétation, les aspects des terrains, les jeux brillants de la lumière devinrent le seul but de leur attention et de leurs efforts. Mais quoique ce genre devînt pour eux une spécialité, ils n'égalèrent pas même les fonds des Van Eyck et des

Hemling[1]. Reproduisant chaque objet d'une manière minutieuse et en quelque sorte isolée, ils négligèrent totalement l'ensemble: leurs peintures sont dénuées d'harmonie.

Le tableau de Patenier, que renferme le musée d'Anvers, ne charme point les regards. La fuite en Égypte est l'épisode qui lui sert de prétexte: les dimensions restreintes des personnages leur enlèvent toute importance; on voit une idole tombant de sa colonne à leur approche. Une campagne montagneuse forme l'objet essentiel du travail. On y distingue une foule de rochers bizarres, dont l'aspect ne semble pas naturel. La perspective aérienne est exagérée à un tel point que les divers plans se séparent et s'isolent. Les couleurs et les tons, bien loin de pactiser ensemble,

Hurlent d'effroi de se voir accouplés.

Le dessin même a quelque chose d'épars, de heurté, de discordant. Le peu d'attrait que présente cette manière de peindre a, selon toute apparence, contribué à la destruction des tableaux de Patenier. Les artistes qui vinrent après lui rendirent bien plus intéressantes les agrestes images. On dédaigna les travaux de leur prédécesseur. Les iconoclastes ne doivent pas en avoir beaucoup anéanti. La plupart étaient des morceaux de chevalet, qui, ne se

[1] Rathgeber.

trouvant point dans les églises, ne subirent point les fureurs de la populace: ils ornaient les demeures particulières, où ne pénétra point l'émeute calviniste.

Le musée de Bruxelles, qui contient une foule de raretés apocryphes, déclare de notre artiste, par l'organe du livret, une production singulière. Elle nous met sous les yeux *la Vierge aux sept douleurs.* Un manteau bleu, une robe grise, d'une étendue absurde, enveloppent son corps: le type de son visage est expressif, mais hideux. Sur ses genoux, on aperçoit un cadavre effroyable, que le peintre a voulu faire passer pour celui du Christ: on ne peut rien voir de plus ignoble. Ce n'est certes pas la dépouille d'un dieu; ce sont à peine les restes d'un homme. Un glaive disproportionné, suspendu en travers du tableau, perce de sa pointe le sein de Marie. Autour de cette image centrale, six petits médaillons figurent les épisodes principaux de la vie du Rédempteur. Le coloris a une certaine force, mais l'ouvrage manque totalement de goût.

Quelques uns des huit morceaux, qui ornent la galerie de Vienne, se distinguent cependant par une vraie beauté, au rapport d'Immerzeel. Van Mander loue plusieurs peintures de sa main qu'on voyait chez des amateurs, trois ouvrages entr'autres possédés par Melchior Wijntjes, intendant de la monnaie en Zélande, qui habitait la ville de Middelbourg : un de ces tableaux représentait une

bataille, si délicatement travaillée que nulle miniature n'aurait pu en éclipser la finesse. L'estime et l'affection d'Albert Dürer pour lui doivent donner bonne opinion de ses talents; si quelquefois la jalousie pousse les artistes, comme les littérateurs, à encourager, à soutenir, à prôner des hommes sans valeur au préjudice de ceux qui ont une habileté réelle et qui leur portent ombrage, ce malheureux sentiment ne pouvait inspirer le peintre germanique; à deux, trois cents lieues de distance les rivalités s'affaiblissent : ce n'est plus qu'une heureuse et utile émulation.

Le temps nous a laissé moins de détail encore sur le peintre qu'on appelle d'habitude Henri de Bles ou *met de Bles*, ce qui est plus régulier, sans savoir que les trois dernières syllabes ne forment pas un nom, mais un sobriquet. *Henri met de Bles* veut dire, dans la langue flamande, Henri à la houpe. Une touffe de cheveux blancs, qui se trouvait placée sur le devant de sa tête, le fit désigner de cette manière. Il naquit à Bouvigne, en face de Dinant; les deux communes jalouses et ennemies semblèrent vouloir lutter dans les champs pacifiques de l'idéal, comme dans le domaine de la réalité. Car si l'artiste de Dinant, Patenier, cultivait le paysage, Henri à la houpe observait et reproduisait la nature. Mais il y eut cette différence, qu'il suivit les traces de son antagoniste et fut son imitateur. Il ne prit pas toutefois ses leçons; l'étude paraît

avoir été son seul maître. Lampsonius dit de lui en des vers assez mal tournés :

« Dinant, la ville des Eburons, avait produit un peintre, comme moi, peintre et poète, je l'ai dit naguère. Les sites heureux de sa patrie suffirent pour développer son talent; ce fut à peine s'il eut besoin d'un maître. La petite Bouvigne s'affligea de la gloire obtenue par sa rivale et mit au monde Henri, habile à peindre la campagne. Mais autant sa voisine l'emporte sur elle, autant Joachim l'emporte sur son compétiteur [1]. »

Dans ses tableaux d'histoire, il s'inspira d'abord de Lucas de Leyde, puis marcha sur les traces de Jean Gossart. Ses paysages témoignaient d'un soin extrême et d'une grande patience. C'était ordinairement de petits morceaux. Il rendait mieux que Patenier les effets de la perspective aërienne, évitait jusqu'à un certain point les durs contrastes, la sécheresse de sa couleur et augmentait l'harmonie de l'ensemble, presque nulle chez son devancier. Ses tons étaient vigoureux sans faire tort à la douceur générale [2]. On l'appelle le maître au hibou, parce qu'il avait l'habitude de toujours peindre un

[1] Karel Van Mander fonde sur ces distiques l'opinion que Henri à la houpe s'est formé tout seul : il montre encore là son étourderie habituelle, car le passage, qui exprime le fait en question, s'applique à Patenier. Nous rapportons donc son avis comme une assertion très problématique.

[2] Rathgeber.

de ces animaux dans le feuillage de ses arbres; il l'y cachait si bien qu'on était parfois longtemps à le découvrir. Cette fantaisie d'artiste occasiona mainte gageure : des individus pariaient qu'un de leurs camarades ne trouverait point l'oiseau, celui-ci pariait le contraire et l'élégante image servait d'amusement. Les Italiens nommèrent *Civetta* Henri à la houpe, ce mot signifiant hibou dans leur langue. Il accrut la dimension de ses tableaux vers la fin de sa carrière : les grands paysages, qui ornent la collection publique de Venise, et les scènes du nouveau testament gardées à Brescia datent, selon toute apparence, de cette époque. Ni la Belgique, ni la France, ni la Hollande ne renferment un seul ouvrage de Henri à la houpe; ils sont presque tous à Vienne, à Berlin et à Venise. Je ne puis donc émettre aucun jugement personnel sur sa manière.

Du temps de Karel Van Mander, le nommé Wijntjes, dont nous avons parlé plus haut, possédait de notre artiste un épisode de l'histoire sainte, Loth quittant Sodome, et trois paysages; Martin Papenbroeck, domicilié à Amsterdam, rue de Warmoes, un très-beau site champêtre, où l'on voyait un colporteur endormi sous un arbre; une foule de singes tiraient les marchandises de son ballot, les emportaient sur les branches et s'en servaient pour faire mille drôleries. Quelques personnes regardaient cette image comme un emblème : le vendeur nomade figurait le pape, les singes représentaient les

luthériens, qui appelaient la doctrine de l'église un objet de trafic, et leurs grimaces témoignaient de leur mépris pour elle; mais Henri à la houpe n'accepta jamais cette interprétation. Le motif que Karel en donne est assez curieux et justifie une de nos remarques sur les tendances de la peinture flamande : « L'art, dit-il, ne doit pas être une moquerie. » Le sieur Melchior Moucheron, bourgeois d'Amsterdam, conservait chez lui un morceau d'une grande délicatesse et de petites proportions : sur le premier plan on voyait le château d'Emmaüs, puis les pélerins que l'on désigne par le même nom : dans un endroit, ils cheminaient, plus loin ils étaient assis à table, prenant leur repas. On découvrait ensuite Jérusalem, où s'accomplissaient différents actes de la Passion; au dernier plan se dressait le Calvaire; le Fils de l'homme y était mis sur la croix et ressuscitait. En Autriche et en Italie, on estimait beaucoup les ouvrages de Henri à la houpe; ce qui démontre que sa gloire avait fait le tour de l'Europe.

Il vivait et augmentait chaque jour son influence, comme tous les peintres qui nous ont occupé dans ce volume, quand Albert Dürer, à l'âge de quarante neuf ans, forma le projet de visiter la Néerlande. Son père, qui était orfèvre, y avait longtemps résidé, près des grands maîtres du siècle antérieur [1]. Il n'était venu se fixer à Nuremberg

[1] *Reliquien Von Albrecht Dürer*, p. 2.

que dans l'année 1455 : entretenant sa famille de ses voyages, dès qu'il en trouvait l'occasion, il aiguillonnait par ses récits naïfs la curiosité naturelle de son fils. En 1509, Lucas Cranach, l'émule de Dürer, avait une seconde fois visité la Belgique : il y avait peint le jeune Charles, futur empereur d'Allemagne, et s'était amusé à esquisser sur la muraille, avec un charbon, le portrait de Maximilien d'Autriche, si ressemblant que tout le monde l'avait à l'instant même reconnu. Les grands noms des Van Eyck, de Hemling, de Van der Weyden résonnaient donc fréquemment sous le toit de la demeure où vivait Albert, demeure qui existe encore. Il était, sans les avoir peut-être, le disciple et l'imitateur de ces artistes fameux; en sorte que bien des causes se réunissaient pour l'attirer vers les Pays-Bas.

L'an 1520, le jour de la Pentecôte, il se mit en route avec sa terrible épouse, Agnès Frey, et sa servante Suzanne. Ils passèrent par Bamberg et Francfort, puis descendirent le Rhin. Que la vallée splendide, où le fleuve coule sans murmure entre deux files de rochers, ait excité l'admiration du peintre, c'est ce qui ne doit guère paraître douteux. Mais il n'en témoigne rien dans son journal, car on n'avait pas alors l'habitude de décrire. Fêté, régalé en chemin, il atteignit Cologne et y fut reçu par l'opulente maison des Fugger. S'étant fait ensuite transporter à Liége, il franchit la Meuse, puis marcha directement sur Anvers.

Là, il descendit à l'auberge du sieur Planckfelt, et le soir même, le facteur de la maison Fugger lui donne un riche souper. Les jours suivants, on le mena voir les curiosités : l'hôtel-de-ville lui parut immense, magnifique et supérieur à tous ceux de l'Allemagne. Les peintres l'invitèrent à un festin dans la maison de la confrérie, pour le premier dimanche après son arrivée. On n'épargna point la dépense; le banquet fut servi en vaisselle d'argent et tous les peintres y assistèrent avec leurs femmes. Lorsque Dürer entra dans la salle avec la sienne, on fit la haie des deux côtés, ainsi que pour un grand prince. Il y trouva de hauts personnages, qui le saluèrent humblement, lui témoignèrent le plus profond respect, se mirent à sa disposition et lui déclarèrent qu'ils feraient l'impossible dans l'espoir de lui être agréables. Lorsqu'il prit place, le sieur Rathpoth lui offrit, au nom de la municipalité, quatre pintes de vin, comme un témoignage d'estime et de bienveillance. Dürer le remercia et lui exprima sa gratitude. Le menuisier de la commune s'approcha ensuite, tenant deux pintes de vin qu'il le pria d'accepter. La fête, qui fut des plus gaies, se prolongea très avant dans la nuit : tous les invités le reconduisirent à la lumière des torches et l'accablèrent de protestations pendant la route.

Sa belle tête, noble, douce et régulière, dut impressionner vivement ces artistes. Son front vaste et pur, ses longs cheveux bouclés, sa barbe élégante

et, au milieu de tout cela, quelque chose de sévère, le faisaient apparaître comme un dieu du Nord. Il semblait voir Odin sorti d'Asgard, la ville miraculeuse, et cherchant un soleil qui ne fût point obscurci par des tourbillons de neige.

Il visita le fameux Quinten Matsys, puis l'atelier de la Gilde, où l'on travaillait aux ornements qui devaient border les rues, lorsque Charles-Quint entrerait dans la ville; c'étaient de grands échafaudages couverts de peintures et un théâtre pour la chambre dramatique : la dépense montait à quatre mille florins, somme peu importante de nos jours, mais qu'il trouva considérable.

Le dimanche qui suivit l'Assomption, il fut témoin d'une curieuse cérémonie : la procession de la cathédrale passa devant ses fenêtres. Tous les corps de métiers s'y trouvaient, chaque membre étant vêtu de ses plus riches habits; en tête de chaque gilde flottait une bannière et dans l'intervalle qui les séparait l'une de l'autre brûlait un cierge énorme. De longues trompettes d'argent, des flûtes, des tambours réglaient la marche. Les orfèvres, les peintres, les maçons, les brodeurs en soie, les sculpteurs, les menuisiers, les charpentiers, les bateliers, les pêcheurs, les bouchers, les corroyeurs, les drapiers, les boulangers, les tailleurs et les hommes des autres états défilaient ainsi sur deux rangs. Puis venaient les tireurs d'arbalète, d'arquebuse et d'arc, les uns à cheval, les autres à pied.

Après eux s'avançaient les ordres monastiques, un peu raides dans leur piété : ils étaient suivis d'une foule de bourgeois en splendide costume. Une nombreuse troupe de veuves fixait particulièrement l'attention : elles étaient habillées de blanc depuis les pieds jusqu'à la tête et formaient une sorte de confrérie, se nourrissant du travail de leurs mains et observant une certaine règle. Les chanoines et les prêtres étincellaient d'or de soie. Vingt personnes portaient une statue de la Vierge tenant son fils et pompeusement ornée. Des chariots et des navires roulants terminaient le cortége : on y voyait toute espèce de groupes, qui représentaient des scènes de la Bible et de l'Évangile, comme la salutation angélique, la venue des Mages assis sur des chameaux, la fuite en Egypte et autres épisodes. La dernière machine simulait un dragon, que Ste. Marguerite conduisait avec une bride somptueuse, ayant derrière elle St. Georges et quelques brillants chevaliers. Cette longue procession mit plus de deux heures à se dérouler devant l'artiste.

Il quitta Anvers pour Bruxelles. Marguerite d'Autriche lui expédia une personne chargée de lui promettre ses bonnes grâces et ses services auprès de Charles-Quint. Il se lia d'une manière assez étroite avec le peintre de la cour, Bernard Van Orley, et fut invité par lui à un festin, où se trouva une compagnie d'élite; le trésorier de la Régente, celui de la ville et le gouverneur du roi y tenaient

leur place. Albert *doute qu'il en ait été quitte pour dix florins*. Voulant reconnaître cette politesse, il dessina l'image de son amphytrion. Ils se revirent bien de fois et dînèrent encore ensemble.

Les autres artistes qu'Albert Dürer fréquenta furent le célèbre statuaire Conrad de Malines, pour lequel il témoigne la plus vive admiration, Joachim Patenier dont les ouvrages et la personne le charmaient également, Arnold de Ber, Jean Schwartz, Lucas de Leyde, Quinten Matsys, Jean Ploos de Bruges, Henri à la houpe (Henri met de Bles) et Jacques Cornelis. Mais Conrad, Bernard Van Orley et Patenier obtinrent la préférence; ils partagèrent ses bonnes grâces avec le fameux Erasme. Il leur donna ses estampes, accepta leurs invitations et les festoya lui-même.

A Bruges, on le reçut pompeusement : outre les particuliers qui l'invitèrent, la corporation des peintres lui donna un splendide festin. Un grand nombre d'artistes, d'orfèvres et de marchands y étaient conviés en son honneur; on lui témoigna la plus vive estime et la plus respectueuse déférence. La municipalité lui offrit douze pintes de vin et, quand le repas fut terminé, plus de soixante personnes le reconduisirent à son hôtel avec des flambeaux. A Gand, on ne l'accueillit pas d'une manière moins flatteuse; dès que l'on eut connaissance de son arrivée, le doyen des peintres suivi des principaux artistes, se rendit chez lui; après maintes saluta-

tions ils lui offrirent leurs services et le traitèrent le soir même. Ils ne le quittèrent pas une minute, le promenèrent par toute la ville, lui montrèrent toutes les curiosités et payèrent toutes ses dépenses sans exception ; il ne tira de sa bourse que cinq sous, qu'il donna au garçon de l'hôtel.

Il semblerait qu'à moins d'ingratitude, Albert Dürer devait être content. Mais l'enthousiasme, dans les Pays-Bas, s'éteint comme il s'allume; l'envie prend bientôt sa place, l'intrigue, la calomnie lui servent d'instruments ; on dénigre, on environne de pièges secrets l'homme qu'on portait naguère en triomphe, de sorte que voyant tout changé autour de lui, sans avoir rien fait pour exciter la haine, il ne comprend pas cette manière d'agir et s'éloigne tristement, le cœur plein d'amertume. On avait été prodigue de festins envers Albert Dürer, on n'avait ménagé ni les victuailles, ni les boissons, ni la cire. Mais ce fut tout ; dès qu'il en vint aux affaires sérieuses, on ne chercha qu'à lui être préjudiciable. On tourna d'abord contre lui la gouvernante des Pays-Bas. Elle avait débuté par lui faire toutes les avances, ce qui l'avait rempli de joie et d'espoir. Il avait répondu de son mieux à cette politesse, en lui offrant des cadeaux. Son journal renferme les annotations suivantes : « J'ai donné à madame Marguerite un exemplaire de ma *Passion*, un autre à son maître des comptes, appelé Jan Marini, duquel j'ai aussi fait le portrait au

crayon. » — « J'ai donné à madame Marguerite un exemplaire de mon St. Jérôme assis, gravé sur cuivre. » — « J'ai donné à madame Marguerite, sœur de l'empereur, une collection complète de mes estampes et lui ai esquissé deux sujets sur parchemin, avec beaucoup d'attention et de fatigue, que j'estime à 30 florins. Il m'a fallu dessiner pour son docteur le plan d'une maison qu'il veut faire construire, plan que je n'aurais pas tracé pour moins de dix florins. » — « J'ai donné à Etienne, chambellan de madame Marguerite, trois de mes estampes. »

Les mauvaises dispositions de la Régente se trahirent bientôt. Dürer avait fait un portrait de l'empereur; il le mit sous les yeux de Marguerite et voulait le lui offrir. Mais elle en parut si mécontente, elle l'examina d'un air si revêche que le peintre l'emporta au plus vite. Pour l'éprouver sans doute, il lui demanda un livre de miniatures peint par Jacques Cornelis; elle lui répondit maussadement qu'elle l'avait promis à Bernard Van Orley. Ainsi se terminèrent leurs relations et les drôles qui intriguaient contre lui durent bien s'en réjouir. Il y a deux sortes de personnages politiques : les uns jugent et dominent les individus qui les approchent, les autres se laissent gouverner par eux. La faiblesse de ces derniers est quelquefois surprenante. Le moindre fourbe, qui se met en tête de les diriger, trouve immédiatement la clef de leur âme; il les

monte comme une machine et ils obéissent. Son triomphe est d'autant plus certain qu'il porte davantage sur sa face l'empreinte de la bassesse, qu'il a moins de valeur et moins de talent. Les âmes viles possèdent une espèce d'attraction, qui fait sympathiser avec elles la majorité des hommes. Sans la tendresse qu'elles inspirent, presque tous les événements de ce monde seraient inexplicables.

Mais ce ne fut pas seulement la gouvernante qui traita mal le peintre laborieux : des particuliers abusèrent sans scrupules de son talent et de sa douceur. Rien qu'à Bruxelles, six individus lui commandèrent leur portrait, le prirent, quand il fut fini, et ne lui donnèrent pas une obole [1]. Le pauvre artiste n'osa réclamer. Il dit en parlant de son séjour à Anvers : « J'ai fait pour les bourgeois un grand nombre de portraits et d'ouvrages, et la plupart de ces travaux ne m'ont pas rapporté un sou. » Il est vrai qu'en récompense des voleurs coupèrent la bourse de sa femme, tandis qu'elle priait dans la cathédrale. Avant de partir, il dut troquer l'image de l'empereur contre un mouchoir blanc, de fabrique anglaise. Quoiqu'il eût peint ou dessiné quelques centaines de figures, quoiqu'il eût des habitudes souverainement économiques, il finit par se trouver sans argent et il lui fallut contracter un emprunt destiné à son voyage. Un nommé Alexan-

[1] *Reliquien Von Albrecht Dürer*, p. 91.

dre Imhoff lui prêta cent florins d'or, pour lesquels il fit un billet marqué de son sceau, payable à Nuremberg. Il avait consigné la veille en grosses lettres, sur son journal, cette phrase mélancolique : « *Dans toutes mes transactions, dans toutes mes dépenses, ventes et autres affaires, dans tous mes rapports avec les personnes des hautes et des basses classes, j'ai été lésé, spécialement par madame Marguerite, qui ne m'a rien donné pour mes présents et mes travaux.* »

Il allait quitter le pays d'une manière assez triste, lorsque le 2 du mois de juillet 1521, le roi de Danemarck, Christian II, qui était à Anvers, dépêcha quelqu'un en toute hâte pour le prier de venir faire son portrait ; il crayonna sa figure et celle de son serviteur Antoni. Le prince le retint à dîner, lui témoigna la plus grande estime et l'entoura de prévenances. Albert Dürer lui fit cadeau de ses meilleures estampes. Peu de jours après, le monarque donna un somptueux festin, où il convia l'empereur, la gouvernante et la reine d'Espagne ; Dürer y fut honorablement placé. Il exécuta de nouveau l'effigie du prince, avec des couleurs à l'huile ; Christian lui donna trente florins. Cet incident retarda quelque peu son voyage ; mais comme ni Charles-Quint, ni Marguerite ne lui avaient adressé la parole, ne lui avaient montré le moindre intérêt, il se mit en route et, le 21 du même mois, il atteignait Aix-la-Chapelle. Il se sentit le cœur

plus léger, quand il aperçut la terre allemande; on peut croire qu'il ne se retourna point pour faire à la Belgique ses adieux, pour la saluer d'un coup-d'œil attendri par le regret.

TABLEAUX DE JOACHIM PATENIER.

1. La Sainte Trinité.

2. Loth et ses filles, tableau donné par le peintre à Dürer.

3. Naaman se purifie dans le Jourdain : sur le second plan, des rochers fantastiques. A Vienne.

4. L'Adoration des Mages. Chez M. Beckford, à Bath.

5. Imitation de Patenier : l'Adoration des Mages. A Berlin.

6. La Vierge assise dans un jardin fleuri avec son fils sur ses genoux. A Vienne.

7. La fuite en Egypte. Dans le cabinet de feu le professeur Hauber, à Munich.

8. La fuite en Egypte, tableau lithographié par Jungermaier. Dans la Pinacothèque.

9. La fuite en Egypte. Au Musée d'Anvers.

10. Repos de la sainte Famille pendant la fuite en Egypte. A Berlin.

11. Même sujet, par un imitateur de Patenier. A Vienne.

12. St. Jean-Baptiste qui prêche au milieu d'un paysage. A Vienne.

13. Opus Joachim D. (Dionatensis) Patenier. Le

baptême de Jésus-Christ : rochers fantastiques sur les bords du Jourdain.

14. Vocation de l'apôtre St. Mathieu. A Berlin.

15. Les Vierges sages et les Vierges folles. A Schleissheim.

16. La Vierge aux sept douleurs. Musée de Bruxelles.

17. St. Jérôme au milieu d'un paysage. A Vienne.

18. Mort de Ste. Catherine au milieu d'un paysage; celui-ci n'est pas terminé : perspective mal faite. A Vienne.

19. « Le sieur Melchior Wijntjes, à Middelbourg, possédait de lui trois morceaux remarquables, l'un desquels représentait un combat, plein de personnages. » *Karel Van Mander*.

20. Un paysage. Dessin qui se trouve dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

21. Un large fleuve entre de hauts rochers, avec un grand nombre de figures. Dans le cabinet du conseiller Kirschbaum, à Munich.

TABLEAUX DE HENRI A LA HOUPE (MET DE BLES).

1. Orphée aux enfers. Dans la galerie de Grätz.

2. Artémise. Dans la collection du chanoine Speth, à Munich.

3. Le péché originel. A Berlin.

4. La tour de Babel. Dans l'académie des beaux-arts, à Venise.

5. L'Annonciation. A la Pinacothèque.

6. La Visitation, au milieu d'un paysage. Chez M. Aders, à Londres.

7. La naissance du Christ. Dans l'église de St. Nazaire et de St. Celse, à Brescia.

8. Adoration des Mages, signée *Henricus Blessius f.* Dans la Pinacothèque.

9. Marie au milieu d'un paysage, tableau qui appartenait jadis à Rubens.

10. La fuite en Egypte; au milieu d'un paysage. Chez M. Aders, à Londres.

11. Même sujet, au milieu d'un paysage. A Vienne.

12. Repos de la sainte Famille pendant sa fuite en Egypte. A Berlin.

13. St. Jean-Baptiste qui prêche dans le désert. A l'académie des beaux-arts, à Vienne.

14. Même sujet, les montagnes qui composent le fond du paysage ont des formes singulières. A Vienne.

15. Le bon samaritain; les montagnes qui composent le fond du paysage ont des formes aussi singulières que dans le tableau précédent. A Vienne.

16. *Ecce homo*, décrit par Karel Van Mander.

17. Jésus portant sa croix, au milieu d'un paysage avec des rochers de forme bizarre. Dans l'académie des beaux-arts, à Vienne.

18. Style de Henri à la houpe : le corps du Christ sur les genoux de sa mère. A Berlin.

19. Son propre portrait, gravé sur cuivre, et

accompagné de la petite chouette, qui est son signe habituel.

20. Un colporteur, endormi au milieu d'un paysage, est dépouillé de sa marchandise par des singes. Tableau que décrit Van Mander. La bibliothèque ducale de Gotha possède une gravure sur bois, qui représente le même sujet et fut peut-être exécutée par notre artiste.

21. Un paysage montagneux, semé d'habitations, au deuxième plan duquel on voit une fonderie et des ouvriers qui travaillent le fer : au premier plan, des mineurs font leur métier. Dans la galerie des Offices, à Florence.

22. Vues de Rome et de Naples, trente feuilles gravées par Philippe Galle.

23. Paysages romains avec des ruines; gravés par Jean et Philippe Galle.

24. Paysage. Chez M. Beckford, à Bath.

25. Deux paysages; au Musée de Copenhague.

26 .Cinq paysages historiques. Dans la salle des Dix, au palais des Doges, à Venise.

27. Marine : sur le premier plan un navire et des hommes. St. Paul jette un serpent dans le feu. Dans la collection Ambras, à Vienne.

CHAPITRE VI.

Jean Schoreel.

Prospérité croissante de la Hollande au xvie siècle. — Jean Schoreel naît dans un village. — Sa biographie. — Sa manière, ses tableaux.

Nous avons vu l'art pénétrer en Hollande, pendant le xve siècle, et le génie des Van Eyck y inspirer, y faire sortir de l'ombre quelques talents Leur apparition donnerait à elle seule le droit de penser que l'industrie et le commerce se développaient dans le pays. Les hommages dont Lucas de Leyde fut environné, l'opulence dont il jouissait et la noble héritière qu'il épousa, montrent que le goût de la peinture devenait général, que l'opinion

publique adoptait et favorisait les peintres : le bien-être devait augmenter en proportion. La Hollande avait eu à combattre un sol plus humide, un climat plus rigoureux que la Belgique : elle obtint donc plus lentement les mêmes avantages. La patience des habitants triompha néanmoins de tous les obstacles.

Dès l'époque de Charlemagne, les draps de Frise étaient célèbres; le jour de Pâques, il donnait en cadeau à ses officiers des habits dont ce drap composait l'étoffe; il envoyait aux princes étrangers des manteaux blancs, gris et rouges tirés des mêmes fabriques. Vers la fin du XIIIe siècle, les Hollandais multiplièrent leurs achats de laine dans la Grande-Bretagne. Un traité fut alors conclu [1]; on y stipulait que le fils du comte de Hollande épouserait la fille du roi d'Angleterre, pour maintenir l'union entre les deux peuples. Florent V, au début du siècle suivant, se lia par un acte à Philippe-le-Bel : il y est déclaré que la construction des navires ayant pris un accroissement rapide et les chantiers fournissant au-delà des besoins nationaux, les différents états qui sont amis ou alliés de la Hollande peuvent en acheter dans ses ports. La ville la plus commerçante et la plus riche, pendant cette période, était Dordrecht. Amsterdam l'égala bientôt. En 1368, elle obtint du roi de Suède un district dans

[1] En 1823.

l'île de Schoonen, où ses bourgeois fondèrent de précieux établissements. Au XV[e] siècle, elle l'emporta sur sa rivale : Christophe, roi de Danemarck lui accorda la liberté entière du trafic dans ses domaines [1]. Peu de temps après, le roi de Suède octroya le même privilége à tous les Hollandais [2], qu'il affranchit des droits payés jusqu'alors. En 1477, Philippe-le-Bon, duc de Bourgogne, écrivait au pape : « La Hollande et la Zélande sont des îles riches et qui font actuellement le commerce sur toutes les mers. » Elles s'étaient déjà senties assez fortes pour entreprendre, dans l'année 1434, une expédition contre Lubeck, et trois ans plus tard, une seconde dirigée contre les villes hanséatiques du nord. Un combat s'engagea [3], où les Hollandais prirent tous les vaisseaux des alliés.

L'art de saler le hareng, découvert pendant le XIV[e] siècle, devint une source d'opulence pour Bruges d'abord, ensuite pour les Bataves. Ce fut à Hoorn que l'on tressa le premier grand filet destiné à la capture de ce poisson [4]. Cette ville et celle d'Enkhuysen y employèrent alors des galiotes spacieuses nommées *boîtes aux harengs* [5]. La dernière seule en faisait partir chaque année 140, pendant

[1] En 1445.
[2] En 1487.
[3] En 1440.
[4] En 1416.
[5] *Haringbuizen*.

le XVIe siècle [1]. La petite pêche occupait six cents bâteaux de fortes dimensions, qui portaient jusqu'à deux cents tonneaux; la grande pêche, huit cents esquifs de deux cents à sept cents tonneaux.

Sous Charles-Quint, Amsterdam était l'entrepôt général des grains pour le nord de l'Europe : sa splendeur et sa richesse inquiétaient les villes hanséatiques. Cinq cents navires étaient d'habitude réunis dans son port et le plus grand nombre appartenait aux citoyens. Il en arrivait de toutes les contrées du monde, l'Angleterre, l'Espagne, le Portugal, l'Allemagne, la Pologne qui n'était pas encore repoussée loin de la mer, la Norwège, le Danemarck, la Livonie, la Suède et les autres pays septentrionaux, sans compter Gènes et Venise. Des flottes de deux et trois cents voiles, chargées princi-

[1] Un siècle après ce commerce devint immense. « Le chevalier Raleigh, dans un mémoire qu'il remit à Jacques Ier, en 1618, dit à ce prince que les Hollandais employaient tous les ans sur les côtes d'Angleterre, d'Écosse et d'Irlande trois mille bâtiments et cinquante mille hommes; que ces trois mille bâtiments en occupaient près de neuf mille autres, avec cent cinquante mille personnes par mer et par terre, tant pour l'équipement et l'avitaillement des vaisseaux, que pour curer et transporter le poisson dans les pays étrangers et en rapporter des marchandises. « Voilà, observe-t-il, ce qui met les Hollandais en état de bâtir mille vaisseaux par an, sans que leur pays produise un seul arbre, ni de quoi charger cent navires; ils possèdent malgré cela vingt-mille navires, tous employés. » Raleigh évalue la vente annuelle des harengs hollandais dans les divers pays de l'Europe à 2,659,000 livres sterling. » Le Mayeur, *la Gloire belgique*. Cette pêche constituait donc à la Hollande 66,475,000 frs. de revenu.

palement à Dantzick, Riga, Revel et sur les bords de la Néva, y entraient d'un seul coup, poussées par le jusant. La fortune des bourgeois était si grande qu'ils achetaient immédiatement toutes les denrées; au bout de cinq ou six jours, ces bataillons de nefs étrangères pouvaient reprendre leur course et aller de nouveau baigner leur mâture dans les brumes épaisses du cercle boréal. Amsterdam était, après Anvers, le lieu du trafic le plus considérable des Pays-Bas. Ses chantiers livraient à la mer une foule de navires; son industrie ne prospérait pas moins : elle fabriquait par an douze mille pièces de drap. Leyde et Harlem en confectionnaient un nombre égal. Dans la dernière, qui réclame l'invention de l'imprimerie, les Alde publiaient leurs savantes et brillantes éditions, mettant sous presse avant tous leurs compétiteurs des livres grecs. L'étape, ou entrepôt des vins du Rhin, établie à Dordrecht, en pourvoyait si abondamment le pays, qu'on n'en buvait pas autant dans les provinces où il croissait : la même remarque s'applique aux vins de France, dont l'étape était à Middelbourg.

L'élève du bétail et des chevaux répandait une grande aisance dans les campagnes, surtout dans la Frise, qui possédait les plus belles races. La vente du beurre et du fromage l'augmentait encore. Guichardin estime qu'on en débitait par an pour un million d'écus d'or au moins [1]. Ces rustiques

[1] L'écu d'or valait un peu plus de six francs.

provisions étaient expédiées en Allemagne, en Angleterre et jusqu'en Espagne. Le seul village d'Assenfeldt, près de Harlem, nourrissait quatre mille vaches, qui donnaient chaque jour en moyenne huit mille mesures de lait. Un autre genre de commerce était celui des tourbes : on en exportait une grande quantité, qui valait aux marchands de fortes sommes. On a depuis lors renoncé prudemment à ce négoce, attendu que les consommateurs préfèrent la houille et que la Hollande, déjà envahie par les eaux, étendait ainsi leur domaine; or, pour en comprendre le danger, il suffira de savoir que si on pratique dans le sol la moindre ouverture, elle ne sèche jamais [1].

La Hollande réunissait donc à son tour les conditions propices au développement de l'art et l'on vit des hameaux enfanter eux-mêmes de grands peintres, comme celui qui va nous occuper.

Le 1er août 1495, il reçut le jour dans un petit village nommé Schoreel et situé non loin d'Alkmaar; le nouveau-né allait rendre célèbre cé lieu jadis inconnu. La mort lui enleva de bonne heure son père et sa mère : de proches alliés recueillirent le jeune orphelin; il grandit sous leur tutelle dans le silence et la piété. Aussitôt qu'il eût l'âge nécessaire, ils le mirent à l'école près d'eux; sa bonne conduite et ses rapides progrès en toutes choses, en fait de

[1] Le Maycur, *la Gloire belgique*. — Guichardin, *Description des Pays Bas*.

latin spécialement, lui donnèrent bientôt l'avantage sur ses camarades. Il montra dès lors un goût décidé pour les arts, principalement pour la peinture, soit qu'elle ornât des toiles, des panneaux ou les fenêtres des églises. Il s'attirait la faveur et l'estime de ses condisciples, en taillant sur leurs écritoires de corne blanche des figures variées : il sculptait ainsi, à l'aide de son canif, des hommes et des bêtes, des arbres et des fleurs. Un bon génie voulut que les maîtres de sa destinée comprissent sa vocation et, loin de la contrarier, en assurassent le développement par des sacrifices. Ils le retirèrent de pension à quatorze ans, lorsque son instruction était déjà fort avancée, puis le conduisirent à Harlem, chez le meilleur peintre dont ils avaient entendu parler, Guillaume Cornélis.

Celui-ci, que l'on ne doit pas confondre avec plusieurs artistes contemporains du même nom, déployait effectivement une certaine habileté : il était capable d'introduire dans la bonne voie un jeune homme plein d'espérances; mais son égoïsme, son ivrognerie, sa dureté environnaient son talent d'un triste cortége. Il fit beaucoup d'objections, quand on le pria d'accepter Schoreel pour disciple et y mit la condition que ses tuteurs s'engageraient par écrit à le laisser trois ans sous son autorité; s'il l'abandonnait plus tôt, ses parents devraient payer au maître une somme importante. Voulant surtout qu'il prît une bonne direction, ils y consentirent :

l'exigence, la fatuité de Cornélis l'élevèrent dans leur esprit : ils pensèrent qu'il était bien fort, puisqu'il dictait des clauses si rigides. Ils signèrent l'acte et Schoreel entra joyeusement chez l'artiste comme son élève.

On imagine sans peine qu'il y mena une vie peu agréable, mais il endura tout avec patience, car il peignait depuis le matin jusqu'au soir! Il fit des progrès si rapides et si étonnants que, dès la première année, ses travaux rapportèrent à l'avide peintre cent florins de Hollande. Mais le pauvre garçon était entre les mains d'un homme incapable de bons sentiments : loin que son mérite et son assiduité inspirassent de la bienveillance à Cornélis et l'engageassent à mieux traiter son élève, ils le remplirent de méfiance et d'envie. Ce talent nouveau, qui menaçait de l'éclipser, le plongeait dans des humeurs noires : d'autre part néanmoins, il aimait à vivre au milieu de la débauche, sans prendre aucune peine. Il lui était donc agréable de tenir sous sa dépendance un élève si habile, qui lui gagnait de bons florins, tandis qu'il se gaudissait et s'enivrait. Par précaution, il portait sans cesse l'acte d'engagement sur lui, afin de ne pas le perdre. Quand il avait trop bu, que les fumées du vin détruisaient en lui toute pudeur, il se moquait lourdement du pauvre Schoreel : « Jean, lui disait-il, sache bien mon ami que je te tiens dans ma poche; si tu te sauves, tes parents apprendront de mes nou-

velles. » Le disciple ingénu ne pouvait rien répondre à ces brutales plaisanteries; mais un jour il trouva l'occasion de s'en affranchir. Cornelis avait trop longtemps guerroyé contre les bouteilles et fait couler dans son verre le sang généreux de la vigne; il n'était plus goguenard, fanfaron et hâbleur : il était hébété. Il eut juste la force de gagner son lit et se mit à dormir du sommeil des brutes. Schoreel, profitant de sa léthargie, lui enleva le malencontreux papier. On était alors en hiver; la nuit la plus profonde régnait au-dehors et une tempête se déchaînait sur la ville. L'apprenti n'en quitta pas moins joyeusement la demeure de son maître, puis courut vers le pont de bois : dès qu'il y fut arrivé, il prit l'acte fatal et se mit à le déchirer en petits morceaux; le vent d'orage les emportait ou les précipitait dans la rivière. Schoreel n'en demandait pas plus : naïf et probe, il ne voulait pas rompre son engagement, ni abandonner son despote : il voulait seulement mettre un terme à ses railleries. Il continua donc ses travaux, comme le passé. Le dimanche et les jours de fête, après midi, on le voyait se promener aux environs de Harlem, sous les cintres d'une grande et belle forêt, qui entourait alors la ville et fut détruite plus tard, pendant le siége. Il y coloriait des études d'arbres, où l'on distinguait une manière facile et originale. Puis le soir venu, il rentrait d'un air pensif avec son butin, composant de tête quelque tableau.

Trois années s'écoulèrent de la sorte, car les mauvais jours passent comme les bons et la mort pousse l'homme au tombeau à travers les sentiers ardus, comme à travers les sentiers fleuris. Schoreel avait alors dix-sept ans : l'heure de sa délivrance sonna et il prit congé de son maître. Il s'achemina d'abord vers Amsterdam, où s'illustrait un artiste de même nom, Jacques Cornélis. C'était un bon peintre, qui dessinait bien et coloriait finement. Le jeune homme entra dans son atelier : il y fut tenu en grande estime et on l'y traita comme le fils de la maison. Pour le récompenser de son travail prompt et ingénieux, Cornelis lui donnait une gratification annuelle; il lui permettait aussi de peindre quelques tableaux pour son propre compte, de manière que sa bourse était assez bien garnie. Jacques avait une fille de douze ans, que la nature semblait s'être plue à former; elle réunissait tous les charmes du corps aux manières les plus douces, les plus gracieuses : c'était un modèle de beauté comme d'aménité. Quoique si jeune, elle inspira un violent amour à Schoreel : il garda toujours pour elle de tendres sentiments et se promit de l'épouser, dès qu'elle serait en âge. Mais un autre amour brûlait au fond de son cœur, la sainte aspiration vers l'idéal. En attendant que la nature accomplît son chef-d'œuvre, il prit la résolution de voyager : les peintres vivant surtout par les yeux, les pérégrinations lointaines leur offrent un double attrait; ce sont en

même temps des plaisirs et des conquêtes. Il fit à Jacques des adieux pleins de reconnaissance et d'espoir, puis il partit : le monde entier devenait son domaine.

Le premier lieu où il se rendit fut la ville d'Utrecht : Jean de Maubeuge y demeurait sous la protection de l'archevêque, Philippe de Bourgogne : la renommée de ce grand peintre était l'aimant qui l'attirait. Mais Gossart n'avait pas une conduite plus noble que Guillaume Cornélis : hanter les mauvais lieux, se gorger de bière et de vin, hurler dans les cabarets et revenir chez lui, l'œil louche et les jambes tremblantes, voilà quelle était sa manière d'appeler l'inspiration : il y joignait des goûts belliqueux et si, après avoir longtemps vociféré, il ne trouvait plus d'arguments, il tombait à coups de poing sur ses adversaires : ceux-ci le prenaient aux cheveux et le peintre habile finissait par rouler sous les tables, au milieu de la bière et des pots cassés. Il emmena Schoreel avec lui, pour l'endoctriner dans les cabarets : le jeune homme connaissait ce genre de vie, sans l'aimer, sans y trouver de plaisir, et ne s'en effraya point : il espérait obtenir du célèbre ivrogne de précieuses instructions. Mais, lorsqu'il fallait payer l'écot, Mabuse n'avait la plupart du temps pas le sou et le disciple était obligé de mettre la main à l'escarcelle. Puis les combats homériques s'engageaient; les tropes et toutes les figures allaient leur train; Schoreel, malgré sa pru-

dence, se trouvait mêlé à la bagarre et attrapait de nombreux horions : plusieurs fois même, il fut en danger de perdre la vie. Bref, il n'apprenait rien, dépensait beaucoup et hantait la populace; convaincu que son espérance était une illusion, il abandonna le grand homme à ses schopes et à ses hoquets.

D'Utrecht, il s'achemina vers Cologne, l'antique berceau des arts dans les régions septentrionales. Ayant ensuite visité Spire, il y fit la connaissance d'un eclésiastique très-savant, qui avait étudié à fond l'architecture, la perspective et les raccourcis : le voyageur s'arrêta quelque temps pour prendre ses leçons et en reconnaissance lui donna plusieurs tableaux; après quoi, il se rendit à Strasbourg et à Bâle. Partout, il se présentait chez les peintres, qui le recevaient amicalement et lui fournissaient de l'ouvrage; ils le traitaient, le récompensaient bien, à cause de sa manière expéditive; en une semaine, il produisait souvent plus que d'autres en un mois. Nul ne pouvait néanmoins le retenir et il poursuivait le cours de ses pélerinages.

Le talent d'Albert Dürer brillait alors de tout son éclat : l'artiste hollandais prit le chemin de Nuremberg. Le désir de la perfection, l'enthousiasme pour le génie étaient les guides mystérieux qui le conduisaient : le maître allemand l'accueillit avec sa bienveillance ordinaire. Deux âmes si droites, chérissant l'art d'une si pure affection, devaient se

comprendre et s'aimer. L'Europe était par malheur en proie aux contestations religieuses : la discorde se glissait avec elles dans toutes les familles. La parole de Luther planait sur le monde comme un esprit de tentation; Albert Dürer lui avait prêté l'oreille et s'était déclaré ouvertement pour la réforme. Schoreel devait à la nature une grande constance de sentiments; il ne voulut point abandonner la foi de ses pères. Le nouveau converti essayait de lui communiquer son opinion : l'entretien s'animait, sans produire d'autre résultat qu'une gêne mutuelle. Le disciple comprit qu'il fallait s'éloigner pour ne pas en venir à de trop pressantes discussions : malgré le talent et les vertus du maître austère, il le quitta donc plutôt qu'il ne l'aurait désiré [1].

Son humeur vagabonde le mena ensuite dans la Carinthie : il y travailla pour un grand nombre de seigneurs, épris de sa manière. Un baron, qui aimait passionnément les arts, le retint même dans son château; non seulement il lui fit le meilleur accueil et le rétribua d'un façon généreuse, mais il voulut établir entr'eux un lien durable : il lui offrit sa fille en mariage. C'était plus que le peintre n'eût osé rêver; quelque sentiment romanesque de la jeune femme détermina sans doute

[1] Ce voyage de Schoreel à Nuremberg ayant précédé celui de Dürer dans les Pays-Bas, l'artiste hollandais accrut peut-être son désir de voir la Néerlande.

cette proposition. Vivant au fond d'un manoir gothique, dans un pays pittoresque, près d'un jeune homme gracieux, habile et instruit, elle se laissa guider par la voix de son cœur. Elle oublia les distinctions sociales, ou plutôt le monde ne l'avait pas encore assez dépravée, pour qu'elle mit les hasards de la fortune au-dessus des dons personnels. Mais cette première tendresse fut déjouée, comme bien d'autres, par la malice du sort. La charmante enfant dont Schoreel s'était épris n'avait pas quitté sa pensée : il la voyait toujours douce et avenante, parfaite pour son âge et promettant de devenir une femme accomplie. Le jour qui devait suivre cette aube si fraîche exaltait son imagination ; détournant ses regards du présent, il ne voyait que l'avenir : fasciné par l'espérance, il n'accepta pas le bonheur qu'on lui offrait et reprit le bâton du pélerin.

Ayant franchi les Alpes, il descendit à Venise, où il fit la connaissance de plusieurs peintres anversois et d'un nommé Daniel de Bamberg, amateur enthousiaste. L'aspect de la riche et populeuse cité ne lui fut pas inutile : une autre lumière, une autre architecture, d'autres types, d'autres mœurs et d'autres plantes lui suggerèrent des idées et des observations fécondes. Mais il n'était point au bout de ses aventures. Pendant qu'il se promenait sur le bord des lagunes, il arriva que des personnes pieuses, venues de différentes contrées, se réunirent dans la ville, afin de s'embarquer pour la

terre sainte : malgré le schisme nouveau, on croyait encore à l'efficacité de ces lointains voyages. Dans ce nombre se trouvait un moine de Gouda, en Hollande, appelé Beggynen, homme très-habile et fin connaisseur en peinture. Il exhorta Schoreel à partir avec eux et celui-ci, âgé alors de 25 ans, ne se fit pas prier : ce conseil flattait son humeur vagabonde. Emportant sa palette, ses pinceaux et ses couleurs, il monta sur une galère vénitienne. Pourquoi se serait-il refusé cette jouissance ? Parcourir le monde, comme étudier l'histoire, c'est vivre doublement, c'est multiplier les formes de son existence dans l'espace ou la durée. On s'associe à d'autres mœurs à d'autres intérêts : on échappe aux ennuis d'une condition uniforme et sédentaire. Notre artiste s'occupa durant la traversée : il fit les portraits de plusieurs personnes, tint un journal de ses aventures, et pendant qu'on relâchait à Candie, à Chypre et en d'autres lieux, il dessina d'après nature de beaux paysages, des villes, des montagnes et des châteaux.

Enfin ils atteignirent Jérusalem : Schoreel s'y lia presque immédiatement avec le supérieur du monastère de Sion, qui jouissait d'une grande renommée dans la Palestine, même auprès des Turcs et des Juifs. Ils parcoururent les environs de la cité sainte et les bords du Jourdain : l'artiste en prit des esquisses à la plume, en marqua la position géographique, et plus tard, quand il eut revu la Hol-

lande, il se servit de ces ébauches pour peindre un tableau figurant les Hébreux qui passent le fleuve à pied sec, sous la conduite de Josué. Il crayonna également plusieurs vues de Jérusalem et en fit usage par la suite dans ses peintures, comme dans celles où l'on voyait l'entrée du Christ à Solyme, dans la Prédication du Fils de l'homme sur la montagne des Oliviers, et dans quelques autres. Il dessina fidèlement le tombeau du Rédempteur; après son retour, il exécuta sa propre image au milieu de plusieurs chevaliers et pèlerins; ce tableau à l'huile, de forme oblongue, était conservé dans le monastère des Jacobins, à Harlem.

L'abbé s'était pris d'une telle affection pour notre artiste, qu'il eût voulu, sinon le garder toujours près de lui, au moins le retenir une année encore. Le jeune homme se fut peut-être laissé convainere; le brillant soleil de la Palestine, les physionomies originales, les plantes nouvelles, les singuliers paysages qui frappaient sa vue étaient une grande séduction pour lui. Mais le père Beggynen s'y opposa: ses remontrances et ses prières lui firent abandonner ce plan, comme un projet funeste à son avenir. En guise de consolation, Jean Schoreel promit au supérieur de lui peindre un beau tableau, pendant le voyage: il tint sa promesse et lui expédia de Venise un St. Thomas, qui touche les plaies du Christ; cette toile orne peut-être encore le monastère de Sion.

L'année même où il était parti pour la Judée, en 1520, le Hollandais nomade se confia de nouveau à la mer. Le bâtiment s'arrêta dans le port que commandait la ville de Rhodes; là, le peintre fut amicalement reçu par le grand maître des chevaliers de St. Jean, dont Malte allait bientôt devenir le séjour: il fit un croquis de la cité guerrière et des environs. Eut-il pu croire alors que deux ans plus tard elle devait tomber entre les mains des Turcs! Rendu à Venise, il y demeura quelque temps, puis le démon des voyages le tourmenta encore: l'Italie devint le théâtre de ses excursions. Il visita Rome, où il étudia soigneusement les antiques, où il copia les peintures de Michel-Ange, de Raphaël et d'autres grands hommes.

A cette époque, il fut mis en relation avec le pape Adrien VI: né à Utrecht, d'un pauvre tisserand, il s'était élevé peu à peu dans la hiérarchie ecclésiastique et était devenu précepteur de Charles-Quint: un hasard le fit élire Souverain pontife [1].

[1] « Le cardinal Jules de Médicis, neveu de Léon, le plus distingué de tous les membres du sacré collége par ses talents, ses richesses et son expérience dans les négociations importantes, s'était déjà assuré jusqu'à quinze voix, nombre qui, suivant les formes du conclave, était suffisant pour exclure tout autre candidat, mais qui ne l'était pas pour consommer son élection. Comme il était jeune encore, tous les vieux cardinaux se liguèrent contre lui, sans s'unir en faveur de personne. Tandis que ces factions différentes s'efforçaient de se gagner, de se corrompre et de se fatiguer mutuellement, un matin, Médicis et ses adhérents allèrent au scrutin, qui, suivan

Schoreel, étant son compatriote, pouvait l'intéresser doublement; ce fut ce qui arriva: le successeur de St. Pierre le chargea de plusieurs travaux. L'artiste peignit son portrait, qu'il envoya à l'université de Louvain, fondée par lui-même. Pour comble de bonheur, il lui donna la direction du Belvédère. Mais cette brillante fortune ne dura qu'un instant: ce fut un rayon de soleil entre deux nuages. La mort frappa de son épée sanglante le chef du monde chrétien[1], après un règne d'un an et quelques mois. L'artiste, n'ayant plus de protecteur, résolut de mettre un terme à ses pérégrinations et tourna toutes ses pensées vers la Hollande.

Il semble qu'au milieu d'une vie errante, agitée, comme la sienne, il aurait dû oublier ses premières amours, la jeune enfant qui avait d'abord séduit son cœur. Il cheminait par le monde depuis près de dix ans: une aussi longue absence détruit bien des affections. Mais les attachements et les goûts de Schoreel n'étaient point variables; au fond de tous ses rêves se montrait la figure de la jeune Cornélis;

l'usage, avait lieu tous les jours, et votèrent pour le cardinal Adrien d'Utrecht, qui dans ce temps là gouvernait l'Espagne au nom de l'Empereur. Leur but en lui donnant leurs suffrages n'était que de gagner du temps; mais le parti contraire s'étant aussitôt réuni à eux, ils virent à leur grand étonnement et à celui de toute l'Europe, un étranger, inconnu à l'Italie et à ceux même qui lui avaient donné leurs voix, monter par une élection unanime sur le trône papal. . . . . etc. Robertson. *Histoire de Charles-Quint.*

[1] Le 14 septembre 1523.

il la voyait grande, belle, souriante; pleine d'une voluptueuse mollesse; près d'elle était le bonheur, ce bonheur pur et sans mélange que l'esprit humain se façonne à son gré! Pauvre artiste! Il ne doutait pas qu'elle ne fut restée libre pour lui, attendant, implorant du ciel son retour. Il maudissait donc la lenteur des pataches qui le conduisaient vers Amsterdam.

Mais tandis qu'il courait par monts et par vaux, la jeune fille s'était formée: son regard était devenu magnétique, son sourire expressif; elle avait senti son pouvoir et frémi de l'émotion qu'elle causait. L'élève de son père était depuis longtemps sorti de sa mémoire: qu'est-ce que les souvenirs d'une petite fille et la légère attention qu'elle a pu vous accorder? Un galant coup-d'œil l'emporte sur toutes les réminiscences: l'amour préfère les vivants aux morts, les réalités aux fantômes. La charmante *jongvrouw* avait donc oublié Schoreel: un orfèvre d'Amsterdam avait surpris son cœur et l'avait emmenée dans sa boutique. Elle y souriait, elle y trônait au milieu des plats d'argent, des vases ciselés, des riches aiguières: leurs surfaces polies étaient comme autant de miroirs, qui lui présentaient sa douce image et la forçaient de se contempler elle-même. Elle avait vingt-deux ans : elle s'était habituée à sa nouvelle condition; les gémissements et les plaintes n'eussent amené aucun résultat. Schoreel put méditer sur les inconvénients des trop

longs voyages et sur cette importante maxime : rêver n'est pas obtenir.

Ce fut dans le ville d'Utrecht qu'il apprit le mariage de sa bien-aimée : il pensa qu'il était inutile d'aller plus loin et il s'arrêta où il se trouvait. La muse fut sa consolatrice. Un ami des arts, nommé Lokhorst, doyen du cloître Oudmunster [1], homme aux façons avenantes, le pria de s'établir dans sa maison et Schoreel accepta. Il peignit pour le digne ecclésiastique plusieurs morceaux à l'huile et à la détrempe; dans le nombre était ce *Dimanche des rameaux*, dont nous avons déjà parlé. Sur cette image en forme de triptyque, Jérusalem était fidèlement représentée, une multitude d'Hébreux grands et petits jetaient des branches et déployaient leurs manteaux devant le Christ. Après la mort du doyen, ses amis la placèrent au-dessus de son tombeau, dans la cathédrale d'Utrecht.

Schoreel oubliait peu à peu son chagrin, au milieu de ses préoccupations d'artiste, lorsque de graves débats troublèrent la ville : les partisans de l'évêque et les fauteurs du duc de Gueldre en vinrent aux prises; les horreurs d'une lutte sans cesse renouvelée effrayèrent les tranquilles bourgeois et, pour en éviter les fâcheuses conséquences, le peintre jugea prudent de s'éloigner. Harlem devint son lieu de refuge. S'il avait d'abord mené librement

[1] En français : *Vieux monastère.*

une vie errante, le sort le forçait de continuer, mais lui assurait partout des protecteurs. Simon Saan, commandeur de l'ordre de St. Jean, lui fit dans cette ville un gracieux accueil : il aimait beaucoup la peinture et le chargea de plusieurs travaux. Quelques-uns de ces ouvrages ornaient encore la cité hollandaise, à l'époque de Karel van Mander : il en parle avec de grands éloges, principalement d'un baptême du Christ, où l'on voyait de charmantes femmes au doux visage, peintes à la manière de Raphaël et levant les yeux vers le St. Esprit, qui descendait sous la forme d'une colombe; puis, dans le lointain, un paysage et des figures nues. Sa célébrité augmentait de jour en jour : une foule de personnes l'exhortaient à prendre des élèves et le sollicitaient même pour qu'il y consentît; s'étant déterminé enfin, il loua une vaste maison, pourvue d'un atelier spacieux. Il put dès lors exécuter des ouvrages plus considérables, le Sauveur sur la croix entr'autres, qui ornait l'autel principal de la vieille église d'Amsterdam : le tableau eut un grand succès et il en fit une répétition pour la même ville.

L'existence de Schoreel était assurément digne d'envie. Les plus nobles personnages le recherchaient, aussi bien que les hommes les plus distingués par leur talent et leur science. Outre son mérite comme peintre, il possédait lui-même une instruction assez rare et avait des manières extrêmement agréables. Il connaissait à fond la langue

latine, parlait l'italien, le français et l'allemand; il avait appris, pendant ses voyages, à se servir facilement de ces idiomes. Il était bon orateur et cultivait la poésie. Dans ses heures de tristesse ou de joie, il avait rimé un grand nombre de chansons. A son retour d'Italie, François Ier lui fit écrire et promettre des récompenses extraordinaires, s'il voulait habiter son royaume et peindre pour la cour. Il aimait mieux son indépendance et refusa d'une manière polie. Ayant recommandé un architecte à Gustave Ier de Suède, il lui envoya par la même occasion un tableau figurant la Vierge. Le prince en fut si charmé qu'il lui expédia, pour lui témoigner sa reconnaissance, une lettre autographe, une bague précieuse, un manteau de martre zibeline, son propre traineau, tous les harnais qui forment l'équipement d'un cheval et un fromage pesant deux cents livres. Les personnes chargées de lui remettre ces différents objets se les approprièrent : le billet du monarque les tenta moins et leur conscience ne leur permit pas de le retenir; il lui fut donc scrupuleusement délivré. Touchante sollicitude, qui lui donna la plus haute opinion des messagers de l'époque!

Un des amis les plus intimes de Schoreel fut le célèbre poète Jean second. Il était né à La Haye en 1511; son père, qui se nommait Evérard, présidait à Malines le conseil souverain de Hollande et de Zélande; c'était un grand juriste et il voulut

que son fils étudiât comme lui le science par laquelle on gouverne les hommes. Jean second suivit en effet cette carrière : à l'âge de vingt et un ans, il obtint le bonnet de docteur. Mais son goût l'attirait vers la littérature et les arts plastiques; il avait fait dans le dessin et la gravure d'heureuses tentatives; son amusement principal était de sculpter des statuettes d'albâtre. Ce penchant fut peut-être le lien qui les réunit; les connaissances, la parole animée, l'amour idéal du jeune homme pour sa maîtresse, accrurent l'affection que le peintre lui portait. Ils s'encouragèrent, s'exaltèrent l'un l'autre et fomentèrent dans leur cœur cette verve douce et brûlante, qui est la jeunesse de la pensée. Le poète ayant dû se rendre en Italie, Schoreel voulut peindre son image avant son départ. Ce morceau a été gravé : il nous montre Jean second près d'une table, où deux petits ciseaux trahissent ses goûts, contemplant d'un œil ému le portrait de sa Julia, qui sourit dans un médaillon.

Durant le mois de mai 1533, avant d'abandonner l'Italie pour aller en Espagne servir de secrétaire à l'archevêque de Tolède, l'écrivain adressa au peintre hollandais une lettre renfermant ce passage :

« Je ne crains pas de dire que la nature m'a fait semblable à vous sous quelques rapports. Je lui dois ce penchant irrésistible, qui m'a contraint d'admirer, d'étudier l'art du dessinateur et la pein-

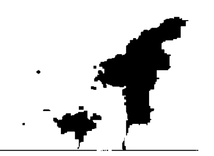
ture. Je me suis en outre essayé avec une audace juvénile dans la statuaire, et comme mes ébauches ont obtenu ton approbation, je me livre encore à cet amusement. Pour que tu puisses voir si j'ai fait des progrès, je t'envoie le buste de l'évêque de Palerme, que j'ai sculpté dernièrement. Donne moi sans crainte ton avis. Car je puis à peine me persuader que ton opinion sur le portrait de ma Julia fût libre de toute influence. Peut-être sa beauté avait-elle séduit tes regards comme les miens. »

Schoreel, n'abandonnant point les mœurs de sa patrie, s'exerçait à l'arc et était devenu un habile tireur. Cette circonstance achève de peindre son caractère.

La goutte et la gravelle, le tourmentant de bonne heure, le rendirent vieux avant l'âge. Il avait cependant mené une conduite exemplaire et ces douleurs prématurées étaient une injustice du sort. Antoine Moro, peintre du roi d'Espagne Philippe II, qui avait été son élève dans sa jeunesse et l'avait depuis lors toujours aimé, fit son portrait deux années avant sa fin. Il expira le 6 décembre 1562, à l'âge de 67 ans. On grava sur son tombeau cette inscription :

D. O. M.

Jo. Schorelio, pictorum sui sæculi facilè principi, qui post edita artis suæ monumenta quam plurima, maturo decedens senio, magnum sui reliquit desiderium. Vixit annos 67, menses 4, dies 6. Obiit a nato Christo A°. 1562, 6 decembris.



La Pinacothèque renferme quatre tableaux peints par lui, qui ont la plus grande valeur. Une de ces œuvres, haute de quatre pieds environ, attire et fixe d'abord les regards. Un paysage s'y déploie, dans toute la fraîcheur du printemps; de nombreuses figures y retracent, à la manière de Hemling, un épisode de l'évangile. La perspective se termine par des montagnes bleues : plus près, le château d'Hérode trône sur une éminence, qui commande la plaine où serpente le Jourdain : Bethléem en occupe les rives et à une faible distance de ses murs s'élève un hameau. Les sicaires du tyran sortent de la forteresse, passent près d'un berger qui fait paître ses moutons sur une verte colline, ne le remarquent point et n'éveillent pas son attention, puis s'élancent vers le lieu de carnage, où les enfants doivent tomber sous leurs coups. Plusieurs mères essayent de défendre leur progéniture, d'autres cherchent dans la fuite le salut de leurs nourrissons. Une d'elles s'esquive par une porte de derrière, tandis que les soldats entrent par l'autre porte; une seconde, en proie au désespoir, tord ses mains près d'un petit cadavre étendu sur l'herbe. Autour de la ville, les paysans continuent leurs travaux : le calme et la douleur se trouvent ainsi rapprochés, comme dans la nature. Les campagnards sèment, labourent, moissonnent, portent leur blé au moulin. Quelques satellites s'en vont, après avoir fini leur tâche meurtrière, et font l'aumône à un pauvre qu'ils rencon-

trent : un de leurs camarades, assis près d'un bourgeois, considère, pour tuer le temps, l'eau d'une fontaine. Ces diverses actions se passent au loin; sur le premier plan, on voit Marie, pleine d'une joie maternelle, assise sous de grands arbres, qui forment la lisière d'un bois merveilleux. Sa vue se repose sur son fils, qu'elle tient dans ses bras et dont le regard cherche le sien; nul souvenir du péril qu'elle a couru ne trouble son âme. Un filet d'eau sautille parmi les rochers, St. Joseph sort des buissons où il a été à la découverte du bon chemin, et l'ane fidèle broute dans l'ombre de la forêt. Les herbes de l'avant-scène, les fleurs, les moissons entremêlées de coquelicots et de bluets égalent, en fait d'exécution, tout ce qu'on peut imaginer de plus délicat. Cette peinture cause une impression agréable et douce attendu que le massacre est trop loin pour occuper vivement l'esprit. Les yeux s'arrêtent sur la Vierge et la paix de sa figure se communique à tout le tableau.

Les trois autres ouvrages, qui forment un triytyque, comptent de même parmi les joyaux les plus précieux de la collection Boisserée. Au centre, on voit la mère du Rédempteur sur son lit de mort; nul peintre n'a mieux dépouillé l'agonie de son affreux caractère, sans rendre moins touchante cette crise suprême. Dans une chambre lumineuse et splendidement ornée, la Vierge occupe un lit ceint de riches tentures, dont le pied est tourné vers le

spectateur. La légende suivie par Schoreel nous enseigne que l'âge n'eut aucune prise sur la forme de Marie. Elle conserva soixante-dix ans sa jeunesse et ne se montra aux populations que comme la plus belle des femmes. Elle apparaît donc ici pleine d'un charme divin; sa figure a l'air d'une rose blanche, à peine éclairée d'une lumière purpurine. Un léger sourire flotte autour de sa bouche, qui conserve sa grâce jusques dans la mort, et ses yeux semblent se fermer comme éblouis par l'éclat du soleil éternel. Toutes les circonstances affligeantes, tous les traits pénibles sont éloignés de cette couche funèbre. A droite, au fond de la chambre, une porte ouverte laisse le regard plonger dans la campagne; à gauche, on aperçoit un autel que décorent les statues d'Aaron et de Moïse. Les apôtres entourent la mère du Sauveur et le plus profond recueillement est peint sur leur visage : l'espoir qui adoucit leur chagrin, le transforme en une paisible mélancolie. On dirait que St. Pierre vient de leur adresser une exhortation : il est debout près du chevet; deux autres disciples se tiennent dans l'embrasure d'une fenêtre, où ils prient tout bas. Jean s'abandonne à sa douleur, un apôtre balance au pied du lit un encensoir fumant. Tel est le mérite du travail que l'on se sent ému comme devant une agonie réelle : on demeure silencieux et l'on craindrait de troubler par ses discours la majesté de cette imposante scène.

Les deux volets sont occupés, selon l'habitude, par les portraits des donateurs. Sur une des ailes s'agenouille un chevalier d'un âge mûr; on voit à l'expression de sa face que Dieu seul obtient de lui cette marque de respect : son fils, jeune homme au début de la carrière, prie dans la même attitude. Un saint, auquel on a enlevé toute la partie supérieure du crâne, se tient debout derrière le père [1]. L'artiste a déguisé fort habilement ce que cette tête aurait d'épouvantable, si on l'avait peinte sans adresse. Aucune goutte de sang ne fait frémir le spectateur; la blonde auréole qui l'entoure se fond insensiblement avec les chairs; à peine si l'on remarque d'abord l'affreuse mutilation. A côté du fils, on aperçoit St. Georges, couvert d'une brillante armure et foulant sous ses pieds le dragon symbolique. Au milieu de la perspective, se dresse le magnifique château du pieux guerrier, qui domine la campagne.

Vêtue d'un noir costume de cérémonie, portant une chaîne d'or autour de la taille et de somptueux bijoux, sa femme occupe l'autre volet : un charmant paysage fleurit et verdoye autour d'elle. Sa fille qui l'accompagne nous offre le type de l'innocence et de la pureté. Ste. Gudule, sa protectrice, se penche légèrement vers elle et place sa main sur son épaule : son visage respire la bonté la plus par-

[1] Johanna Schopenhauer lui donne à tort le nom de St. Denis.

faite. Habillée d'une manière riche et simple, elle s'éclaire de la lanterne qui forme son attribut et à laquelle un petit monstre aîlé se cramponne. La légende nous apprend qu'elle visitait les pauvres et les malades jusque fort tard dans la nuit, que le diable, cherchant toujours à l'égarer, lui éteignait au moins son luminaire. Ste. Christine regarde en souriant la noble dame; on ne peut imaginer une plus attrayante figure. Le bonnet pointu du moyen-âge couvre sa tête et ajoute à la grâce de ses traits, loin de la diminuer. Le dessin, la composition, l'agencement et la couleur de ces trois panneaux sont dignes des Van Eyck; l'exécution entière le rappelle, quoiqu'on y observe une originalité manifeste. C'est le plus brillant éloge que l'on puisse décerner au peintre.

Voilà comment Johanna Schopenhauer décrit ces tableaux, dont je n'ai gardé aucun souvenir. Les prenant pour point de départ et pour criterium, elle définit comme on va le voir la manière de Schoreel : « Cent années le séparent de Jean Van Eyck et cependant aucun imitateur de ce grand homme, pas même le poétique Hemling, n'a autant de ressemblance avec lui. Une diaphane lumière environne tous les objets qu'il peint ; on retrouve dans ses tableaux le calme et la sérénité du puissant inventeur. Cette magnificence de coloris, que l'on n'a jamais surpassée, distingue les ouvrages de l'un et de l'autre; on y admire une égale vérité d'expression

et de dessin, une égale justesse de composition, une égale force intime. Éloigné de toute recherche, dédaignant tous les moyens factices, Schoreel ne pouvait avoir de supérieur que Jean Van Eyck dans la reproduction des moindres particularités. Mais il lui manque cette indicible magie, que possèdent les œuvres de son prédécesseur; il est toutefois, avec Hemling, celui qui en a le plus approché. »

La ville de Bruges renferme deux tableaux identiques, dont le caractère et le travail ne répondent guère à cette description enthousiaste. Ils ont l'un et l'autre pour sujet la mort de la Vierge. Elle est posée de la même manière que dans le panneau de Munich : au-dessus d'elle plane Jésus portant une longue robe bleue, comme celle que l'on donne aux anges : deux esprits célestes, vêtus de cette façon, tiennent les coins de son vaste manteau rouge. Ils ont les aîles vertes des peintures bysantines. Quelques apôtres entourent debout le lit funèbre, plusieurs s'agenouillent, le reste occupe des sièges. Les types des figures sont généralement laids : on voit que des hommes du peuple ont servi de modèles et ont été copiés avec une minutieuse rigueur. Quoique la nature ait inspiré les sentiments qu'expriment les têtes, elles n'ont rien de touchant. Les costumes forment des plis nombreux, des lignes sans harmonie; la couleur, soigneusement appliquée, est mate et pâle. L'un des tableaux se trouve dans l'église St. Sauveur; c'est celui que je préfère.

L'autre, exposé à l'académie, offre des teintes encore moins vigoureuses. On le prendrait certainement pour un tableau du xve siècle, mais l'on n'y trouve ni l'éclat, ni la beauté, ni la profondeur, ni le sentiment poétique des Van Eyck. Mme Schopenhauer n'a-t-elle point trop lâché la bride à son imagination, à ce coursier fougueux qu'elle monte si bien?

En tout cas, le peintre hollandais a eu deux manières et n'a pu garder aussi fidèlement les traditions de l'école brugeoise que pendant la première partie de son existence. Lorsqu'il eut séjourné à deux reprises diverses dans la Péninsule italienne, le goût de l'époque l'entraîna : il devint le sectateur de Raphaël et de Michel-Ange. Mais abordant un peu tard cette nouvelle méthode, il ne put complètement se l'approprier : il hésita entre son ancien style et son style adoptif, il hésita même entre les deux grands hommes dont il suivait les traces. Un tableau de sa main qui orne l'hôtel-de-ville, à Utrecht, prouve son indécision : il figure Marie tenant sur ses genoux le rédempteur, qui flatte le menton d'un chanoine placé devant lui, dans l'attitude de la prière. Les formes de la Vierge trahissent l'imitation de Raphaël; Michel-Ange a inspiré celles de Jésus, la Néerlande réclame le chanoine. Trois manières différentes sont donc associées, rapprochées en un même travail. Quelques têtes de Schoreel ont vraiment la grâce et la douceur du peintre des madones : ses femmes séduisent en général les

yeux par un vif attrait. Il doit peut-être aux Italiens sa constante dignité. On la retrouve jusque dans les œuvres de sa seconde période qu'il n'a pas bien réussies. Le ton de ses chairs et sa couleur rappellent l'école vénitienne. L'exactitude, la verve et le charme de l'expression brillent également parmi les qualités qui le distinguent. Il ne lui a manqué, pour être un homme tout-à-fait supérieur, que de rester dans son pays et de suivre obstinément ses instincts. Mais une mode contraire s'établissait alors. Les peintres des Pays-Bas voulaient se transformer en peintres méridionaux. Ils rougissaient de leur patrie, de leur méthode; ils ne se croyaient dignes d'estime qu'en abandonnant leurs qualités originelles, en viciant leur nature. Comme si chaque région n'avait pas ses fleurs, chaque climat ses beautés, chaque firmament ses étoiles! Schoreel se laissa entraîner par la vague : il se mêla aux nageurs malhabiles qu'elle emportait. Les hommes les plus rares sont ceux que la vogue ne domine point, qui conservent leurs opinions, leurs sentiments, qui ne jouent pas le rôle de la trompette dont le métal obéit et frissonne à toutes les haleines : indépendance du caractère, indépendance de l'esprit, qualités si peu répandues qu'elles sont un malheur pour celui qui les possède!

TABLEAUX DE JEAN SCHOREEL.

1. Saturne appuyé sur un bâton (Malpé.) — Vénus sur son char, ayant près d'elle Cupidon, qui la menace de son arc (Malpé.) — Vénus sur un char trainé par des papillons (Malpé).

2. Adam et Ève (Malpé).

3. Loth et ses filles. Dessin qui se trouve dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

4. Le sacrifice d'Abraham ; tableau transporté en Espagne durant l'année 1549. *Karel Van Mander*.

5. Josué faisant traverser le Jourdain à pied sec aux enfants d'Israël. *Karel Van Mander*.

6. La fille de Sion, jeune personne assise et tenant un vase. Tableau dans le style de Raphaël, que le livret du musée d'Amsterdam attribue à notre artiste, mais que Passavant ne croit point de lui.

7. Le jeune Tobie effrayé à l'aspect du poisson. Ce tableau que possède un bourgeois de Cologne porte l'inscription suivante : *Joannes Scorell de Hollandia* 1521. Passavant doute de son authenticité.

8. L'adoration des Mages. Au Musée de Copenhague.

9. Même sujet au Musée de Bruxelles. Tableau apocryphe.

10. Dans le Musée Bourbon, à Naples, se trouve une adoration des Mages, en très bon état et haute à peu près de quatre pieds ; on l'a suspendue parmi

les tableaux de l'école florentine et on la donne pour un travail de Philippo Lippi. Mais, quoique d'un ton plus sombre, elle rappelle la *Mort de Marie* que l'on voit dans la Pinacothèque. Le panneau central contient la Sainte famille et le roi le plus âgé : un chien occupe l'aile droite et Melchior l'aile gauche. Sur le dehors des volets, l'Annonciation est peinte en grisaille.

11. Marie, avec l'enfant Jésus, devant Siméon. Autrefois à Harlem. *Karel Van Mander.*

12. Marie, son fils et St. Joseph; tableau cité par *Karel Van Mander.*

13. Une madone peinte pour Gustave 1er, roi de Suède. *Karel Van Mander.*

14. Marie assise au milieu d'un paysage et portant son fils dans son giron. Le petit enfant caresse le menton d'un chanoine agenouillé devant lui. Au bas de l'image, on lit l'inscription suivante : *Hic soror et duo sunt soboles Visscheria fratres : quos Christo et Matri regula sacra ligat. Hos bonus expressit tanta Schorelius arte nobilis, ut credi possit Apellis opus.* Ce panneau central décorait autrefois l'hospice des veuves à Utrecht. Il enrichit maintenant la collection formée dans l'hôtel-de-ville du même lieu.

15. Marie assise au milieu d'un paysage, offre le sein à son fils. Tableau lithographié par Bergmann.

16. Repos de la Sainte Famille pendant sa fuite en Egypte. Dans la Pinacothèque.

17. Le baptême du Christ. Tableau cité par Karel Van Mander.

18. L'entrée du Christ à Jérusalem. Tableau cité par Karel Van Mander.

19. Jésus prêchant sur la montagne des oliviers. Tableau cité par Karel Van Mander.

20. L'entrée du Christ à Jérusalem. Autrefois dans la cathédrale d'Utrecht. *Karel Van Mander*.

21. La Cène. Autrefois à Grootouwer, selon Karel Van Mander.

22. Les trois crucifiés : La Vierge, Marie Madeleine et St. Jean forment un groupe; à droite on aperçoit une autre femme, peut-être Marie, mère de Jacques; une seconde se montre derrière la croix. Plus loin, le capitaine à cheval, un couple ridé par l'âge, des Juifs et des Romains fuyant vers la ville et de nombreux soldats, l'un desquels soulève au bout d'une lance l'éponge amère, pendant que deux autres se disputent le manteau de Jésus, complètent dramatiquement la scène. Le fond de la perspective est occupé par Jérusalem, où se trouvent réunis les monuments les plus célèbres de Rome. Sur une pierre du premier plan, on lit cette inscription authentique :

SCHOORLE
1530

Ce tableau appartient à M. Burel, de Cologne.

23. Le rédempteur crucifié, tableau peint pour la vieille église d'Amsterdam et détruit par les Iconoclastes. *Karel Van Mander*.

24. Le Rédempteur sur la croix ; tableau cité par Karel Van Mander.

25. Dans le style de Schoreel : Jésus sur la croix, près de laquelle se tiennent la Vierge et St. Jean : Madeleine s'agenouille au pied de l'instrument déïcide. Dans la Pinacothèque.

26. St. Thomas touchant les plaies du Christ. Tableau peint par Schoreel à Venise et envoyé par lui à Jérusalem.

27. La mort de la Vierge. Dans l'église St. Sauveur, à Bruges.

28. Même sujet, reproduction identique. Au Musée de l'Académie, à Bruges.

29. Même sujet, composition de treize figures, peinte avant le départ de l'artiste pour l'Italie. Au Musée de Darmstadt.

30. Même sujet, les douze apôtres environnent la Vierge; à droite on aperçoit un autel que décorent les statues d'Aaron et de Moïse. Tableau lithographié par Strixner. Dans la Pinacothèque.

31. Marie entourée de ses quatorze consolations. Dans la galerie de Grâz.

32. Les onze mille Vierges; autrefois dans le monastère d'Auchi-les-moines, en Artois. *Karel Van Mander*.

33. Ste. Christine et Ste. Gudule : la dernière pose sa main sur la tête de la fille de la donatrice, agenouillée devant elle; plus près du spectateur s'agenouille la donatrice elle-même. Dans la Pinacothèque.

34. St. Denis et St. George. Devant eux s'agenouille le donateur avec sa famille. Dans la Pinacothèque.

35. Dans le style de Schoreel : Marie, Ste. Dorothée et Ste. Marguerite. A Schleissheim.

36. Un donateur vêtu d'un manteau blanc, et agenouillé devant St. Adrien; volet gauche. Autrefois dans l'hospice des veuves, à Utrecht; maintenant dans la collection formée à l'hôtel-de-ville du même lieu.

37. Une donatrice vêtue de blanc, agenouillée devant Ste. Barbe; aile droite. Autrefois dans l'hospice des veuves, à Utrecht; maintenant dans la collection formée à l'hôtel-de-ville du même lieu.

38. Ste. Barbe, demi-figure, au milieu d'un beau paysage. Peinture lithographiée par Strixner.

39. Martyre de St. Laurent. Autrefois dans le monastère d'Auchi-les-moines, en Artois. *Karel Van Mander*.

40. Buste d'un Saint, qui porte un vase dans sa main gauche et le couvercle dans sa main droite. A Munich.

41. St. Étienne lapidé. Autrefois dans le monas-

tère d'Auchi-les-moines, en Artois. Karel Van Mander.

42. La collection de l'hôtel-de-ville, à Utrecht, renferme cinq panneaux longs et étroits, où sont peints en buste les portraits de 30 personnes qui avaient fait le voyage de la terre sainte. Leurs noms et l'époque de leur pélerinage sont écrits près d'eux : les dates vont de 1498 à 1547. Les deux premières tables, contenant douze images, passent avec une grande vraisemblance pour être de Schoreel. Il y figure le huitième et voici l'inscription qui le désigne : *Heer Jan Van Scorel uit Holland, Scildere Vicaris te St. Jans*, 1520. C'est-à-dire : « M. Jean Schoreel de Hollande, peintre vicaire à St. Jean, 1520. » Que signifie ce titre de peintre vicaire? Ne serait-ce pas un peintre en second ?

43. Portrait du Pape Adrien VI, envoyé à l'université de Louvain. *Karel Van Mander*.

44. L'empereur et l'évêque Conrad. Tableau cité par Karel Van Mander.

45. Portrait de Schoreel lui-même. A Vienne.

46. Portrait de femme : derrière le tableau se trouve le millésime de 1539. A Vienne.

47. Portrait d'un savant qui étudie un livre. Tableau que possédait autrefois Charles 1er, d'Angleterre.

48. Des groupes amoureux se réjouissant au bruit de la musique et se donnant les plaisirs de la table. A Corsamhouse, château de la famille Methuen.

49. Un groupe de chevaliers de St. Jean, au milieu duquel l'artiste avait peint son propre portrait. Ce tableau de forme oblongue se conservait jadis dans le monastère des Jacobins ou *Princen-Hof*, à Harlem. *Karel Van Mander*

50. Vue de Rhodes, dessinée en 1520. *Karel Van Mander.*

51. Un paysage. Tableau qui appartenait jadis au roi d'Angleterre, Charles Ier.

CHAPITRE VII.

Martin van Veen, dit *Heemskerk*

Martin van Veen naît dans le hameau de Heemskerk. — Il abandonne la maison paternelle et entre chez le peintre Jean Lucas. — Il change sa manière. — Son voyage en Italie. — Sa timidité. — Il meurt fort vieux. — Son style, ses tableaux.

Les dernières années du xv[e] siècle virent naître une foule de grands peintres; tous ceux qui nous ont occupé dans le volume actuel datent de cette période suprême, sauf Quinten Matsys. On eût dit que l'époque célèbre des Van Eyck, des Van der Weyden et des Hemling voulait noblement finir et transmettre à son héritière une phalange de robustes élèves, gloire future des Pays-Bas. Elle se terminait, comme la belle saison, par des promesses

d'avenir. L'arbre qui perd ses feuilles, pendant l'automne, laisse choir au souffle des mêmes bises la graine où dort l'espérance du printemps.

Heemskerk et d'autres encore vinrent augmenter cette légion d'artistes au berceau. Comme Jean Schoreel, ce fut dans un village que ses yeux s'ouvrirent à la lumière. Son talent fit connaître le hameau de Heemskerk, hameau hollandais ignoré jusqu'alors. Il y jeta ses premiers cris en l'année 1498. Son père, qui se nommait Jacques Willemsz van Veen, était un simple campagnard[1] entièrement absorbé par ses travaux, ne comprenant et n'estimant guère autre chose. Un motif quelconque le détermina cependant à mettre son fils chez un peintre de Harlem, Cornelis Willemsz, dont les deux héritiers, Lucas et Floris, visitèrent studieusement l'Italie et furent d'assez bons artistes. La ressemblance des noms donnerait lieu de croire que le dessinateur était parent du villageois, et que Martin dut à ce hasard son début dans la carrière. Mais l'agriculteur se repentit bientôt de sa complaisance; songeant que l'art n'enrichit pas souvent ses adeptes, il regretta les services qu'il pouvait tirer du jeune homme. Sans consulter son goût, sans se préoccuper de sa douleur, il le rappela donc chez lui avant la fin de son apprentissage. Il *lui* fallut

[1] Descamps, ne comprenant pas les mots [illegible] en a fait un maçon.

désormais piocher la terre, conduire la charrue, traire les vaches, et remplir d'autres fonctions peu agréables. Il n'y avait pas moyen de désobéir cependant, car Jacques Willemsz n'entendait pas raillerie : le brave homme jouait des mains avec une grande facilité. Heemskerk s'acquittait donc de ces travaux tant bien que mal, espérant que tôt ou tard une circonstance le délivrerait. Un soir, comme il revenait des prairies, portant sur sa tête un pot de cuivre étincelant, tout rempli de lait nouveau, il passa sous un arbre. Soit qu'il fût distrait par ses réflexions, soit qu'il fût inspiré par la mauvaise humeur, il choqua le vase contre une branche : le savoureux liquide blanchit le gazon. Le père transporté de fureur accourut avec un gourdin : notre artiste ne jugea pas nécessaire de l'attendre; il prit la fuite et ne s'arrêta que quand il fut hors de danger. N'osant pas braver la tempête à domicile, la douceur de l'air l'engagea à se blottir dans une meule de foin, où il passa la nuit. Le lendemain, sa mère, l'ayant trouvé, lui donna un havresac, un peu d'argent, force conseils, puis l'embrassa et lui souhaita un bon voyage, en lui recommandant de travailler sans cesse, pour devenir un habile peintre.

Heemskerk partit d'un pied léger : il atteignit Harlem, qu'il traversa, puis La Haye et arriva le soir même à Delft. Un certain Jean Lucas y peignait alors : il entra dans son atelier, où son zèle lui fit faire des progrès rapides : il ne montrait pas moins

de dispositions pour une partie de l'art que pour l'autre, pour le dessin que pour la couleur. Il resta chez ce maître pendant bien longtemps, jusqu'à sa vingt-sixième année : son caractère docile et timide lui permettait de supporter patiemment la condition inférieure d'un élève. Mais Schoreel étant revenu d'Italie, et sa manière ultramontaine ayant éveillé une grande attention, Heemskerk séduit par ce nouveau goût abandonna la ville de Delft, et se rendit à Harlem. Il se mit sous la tutelle de l'intrépide voyageur, qui n'avait cependant que trois années de plus que lui Son style à moitié italien le charma sans restriction; il l'étudia, l'imita si soigneusement qu'il fut bientôt presque impossible de distinguer ses peintures des ouvrages du maître. Schoreel était assurément un digne homme, plein de noblesse et de loyauté : il ne put voir toutefois cette similitude sans déplaisir. Son élève lui disputait en quelque sorte la propriété de son talent : il y avait désormais deux Schoreel, deux peintres dont les travaux ne présentaient aucune différence. Il envoya son Sosie faire ailleurs parade de son habileté.

Heemskerk transporta son chevalet dans la maison d'un nommé Pierre Jean Fopsen. Il plut beaucoup à la dame du lieu; quand un visiteur le demandait par son nom tout court, elle le reprenait et lui disait : « Vous voulez parler sans doute de l'habile maître Martin. » L'artiste avait de son côté

une foule de prévenances pour elle : son lit, placé dans une arrière-chambre, l'intéressait particulièrement : il exécuta sur la couchette le soleil et la lune ou, pour mieux dire, Apollon et Diane. Le soleil, c'était lui, selon toute apparence; la lune la représentait elle-même : il l'échauffait, l'illuminait de ses effluves. Le mari dut s'appliquer l'emblème et le trouver fort ingénieux. Heemskerk figura dans une autre pièce Adam et Eve d'après nature. Ils étaient nus, comme l'exige l'histoire : la dame avait trop de complaisance, aimait trop la peinture pour ne pas poser, en l'absence du propriétaire de la maison. La fidélité du pinceau éveilla peut être sa jalousie; Martin fut obligé de déguerpir. Il fixa son domicile chez un autre habitant de Harlem, l'orfèvre Joost Kornelisz.

Parmi les tableaux qu'il peignit dans cette ville, on admirait surtout celui qui ornait l'autel de St. Luc. Ayant formé le projet de visiter Rome, il le donna comme un souvenir à la gilde. On y voyait le disciple du Christ faisant le portrait de la Vierge, qui tenait son fils sur ses genoux. Cette peinture existe encore : elle se trouve au Princen-Hof, à Harlem, dans la pièce nommée Chambre du Sud (Suydtcamer). Le visage de Marie possède un charme peu ordinaire; son attitude est excellente. L'artiste l'a enveloppée à mi-corps d'une tunique indienne, qui attire les yeux par ses couleurs variées; les plis en sont d'une élégance et d'une perfection irrépro-

chables. Les traits de Jésus respirent la douceur, la bienveillance. St. Luc, dont un boulanger fournit le type, semble entièrement absorbé par son travail; la palette qu'il tient de la main gauche a une telle saillie qu'on la croirait hors du tableau. Derrière lui, on aperçoit un homme debout, couronné de lierre comme un poëte : c'est, selon toute apparence, Martin Heemskerk lui-même dessiné d'après nature. A-t-il voulu nous faire savoir qu'il cultivait la poésie en même temps que le dessin? Voulait-il dire que les peintres doivent être animés d'un esprit poétique? Il serait difficile de choisir entre ces deux hypothèses. On voit encore sur le premier plan un ange qui tient un flambeau. Ces personnages ont un relief extraordinaire : ils sont traités dans le style de Schoreel, et l'on peut blâmer jusqu'à un certain point la sécheresse, les formes anguleuses des contours. Van Mander le regardait pourtant comme le chef-d'œuvre de l'artiste. Un perroquet suspendu dans une cage orne de ses vives nuances un coin du spacieux atelier. Au-dessous une lettre, qui parait collée sur la muraille avec de la cire, renferme neuf vers hollandais, dont voici le sens :

« Ce tableau a été donné en souvenir par Martin Heemskerk, dont il est l'ouvrage; il l'a fait en l'honneur de St. Luc et l'a destiné à ses collègues. Nous devons le remercier jour et nuit de cet agréable cadeau ici présent. En conséquence nous implorerons Dieu de toutes nos forces, pour qu'il lui

accorde sa grâce. Le panneau fut terminé le 23 mai 1532. »

L'auteur avait alors trente quatre ans. Ce furent les magistrats de Harlem qui, plus tard, firent porter cet ouvrage dans le lieu où on le voit encore.

Heemskerk se dirigea enfin vers l'Italie, but constant de ses vœux. La manière des grands artistes, qui remplissaient alors le monde d'étonnement, l'avait trop charmé pour qu'il ne désirât point voir leurs tableaux, foyer d'où émanait une si brillante lumière. Muni de lettres de recommandation, il atteignit Rome, et un cardinal se chargea de son entretien. Les coloristes des Pays-Bas, qui l'avaient précédé, menaient dans la ville éternelle une conduite fort licencieuse : la débauche était pour eux comme un souvenir de la patrie. Heemskerk, évitant leurs réunions bachiques, se préserva de leurs mœurs dissolues. Il étudia sans relâche les ouvrages des anciens et ceux de Michel-Ange. On le trouvait presque toujours dessinant une statue ou un monument romain : assis sur les décombres des palais, sur les murailles écroulées des temples, seul au milieu des quartiers déserts, il éprouvait une émotion intime dont il ne se rendait pas compte. Les jours, les semaines, les mois s'écoulaient sans rompre le charme : la satisfaction que lui causait son travail lui en exagérait l'importance. La fantaisie aime à s'égarer dans les vieux âges comme dans les pays lointains : avide de formes insolites, de scènes

extraordinaires, mortelle ennemie du trivial, même dans les esprits peu délicats, elle néglige, elle repousse aisément ce qu'elle connaît et s'enthousiasme de l'inconnu. Deux génies l'attirent dans cette route, le mystère et la nouveauté. Les sensations qu'elle y éprouve ont une fraîcheur virginale : le terme de ses plaisirs, de ses découvertes lui demeure caché. Elle se précipite donc en avant, pleine d'une ardeur sans bornes : son champ de course est l'infini! Cette disposition morale constitue pour l'âme une seconde jeunesse, car la jeunesse doit toute sa verve, toute sa grâce, toute sa force et tous ses enchantements d'une part à la vivacité de ses impressions, de l'autre à l'obscurité de l'avenir où elle s'élance. Quand le genre humain a oublié pendant un certain laps de temps une période de sa vie antérieure, il se tourne donc avec des transports de joie vers cette période ténébreuse : il s'y plonge par la pensée comme dans une nuit rayonnante d'étoiles, il se livre à des incantations magiques pour y appeler la lumière du soleil; car il veut examiner d'un œil attentif les restes, les preuves de son existence passée, revivre en imagination sa vie d'autrefois. Telle est la puissance du souvenir! Telle est notre haine de la mort! Nous n'aimons à laisser choir dans le gouffre éternel rien de ce qui fut nous mêmes. Comme des acteurs qui revêtent les costumes d'une autre époque, nous allons parfois jusqu'à nous travestir, en empruntant les modes des siècles évanouis. Nous

drapons nos idées, nos goûts, nos talents, nos caprices dans le manteau râpé des générations défuntes. Oui, nous ressentons un plaisir intime à vivre ainsi d'une double existence, notre existence réelle et une existence imaginaire, qui semble une conquête sur le tombeau. Le monde occidental a vu deux comédies de cette espèce, la représentation classique et la pièce romantique : l'une évoquait les mœurs de l'antiquité, l'autre nous identifiait avec le moyen âge.

Mais si naturel, si légitime, si conforme aux tendances de l'esprit humain que soit ce retour vers le passé, il faut le contenir en de justes limites. La cendre des morts n'est point un sol que nous devions fouler toujours. Il importe de ne pas trop s'abandonner à la satisfaction de ressusciter fictivement les époques ensevelies : ce n'est qu'une illusion historique, une joie d'archéologue. Les hommes les plus robustes sont ceux qui façonnent le présent et jettent les bases de l'avenir, qui empruntent au monde contemporain les éléments de leurs travaux et de leur grandeur. Inspirés par les dogmes du moyen âge, les artistes chrétiens jouaient un plus beau rôle, quand ils créaient le style ogival, que les artistes de notre époque en l'étudiant et en l'imitant. Celui qui revêt d'une forme brillante, énergique, les idées de son siècle, n'exerce pas seulement une influence immédiate sur les esprits, il devient un des héros de l'histoire : après avoir dominé son âge, il

domine encore les âges futurs. Son talent, ses idées, qui sont pour lui un moyen d'action, le rendent par la suite un objet d'étude : il a une double existence, comme l'humanité en certaines périodes. L'écrivain, l'artiste, le penseur guidés par des principes rétrospectifs, absorbés par une imitation étrangère, n'obtiennent pas la même gloire et n'assurent point à leurs ouvrages la même durée. Leur pâle éclat s'efface dans les rayons du soleil autour duquel ils se meuvent.

Voilà ce qu'ignorait Martin Heemskerk. Persuadé qu'il s'enrichissait aux dépens du monde antique et des modernes Italiens, il fouillait toujours plus avant, afin d'augmenter son trésor : mais il y perdait la liberté, la vigueur de son esprit et les dons spéciaux qui caractérisent les peintres néerlandais. Ses pastiches, en récompense, furent bienvenus dans la Péninsule. Durant l'année 1536, lorsqu'on faisait à Rome de grands préparatifs pour l'entrée de Charles-Quint, on eut recours au pinceau de notre Hollandais : l'arc de triomphe, dit de St. Marc, devait être orné de huit sujets historiques : les quatre scènes latérales furent exécutées par Francesco Salviati, Martin Heemskerk et de jeunes allemands qui habitaient la ville éternelle. Il fallait que ces peintures fussent prêtes à une époque déterminée, dans un espace de temps très court : on imagina de stimuler leur verve, en leur distribuant les meilleurs vins de la Grèce, qui coulaient sans

interruption. Heemskerk exécuta à la détrempe, genre où il excellait, une bataille entre les Chrétiens et les Turcs. La composition et le travail en parurent si beaux, que les Italiens eux-mêmes, et Vasari était du nombre, déclarèrent impossible d'atteindre une plus haute perfection [1]

Il vivait à Rome depuis trois ans, lorsqu'une circonstance l'éloigna de ce brillant, mais funeste séjour. La nature l'avait doué d'une poltronnerie peu commune, ou, si l'on aime mieux, d'un courage fort mobile : ce courage, à la moindre alarme, lui descendait dans les talons et lui donnait une grande intrépidité de jaret : bien malin qui eût pu l'attraper! Or donc, un jour qu'il était sorti pour aller dessiner comme d'habitude, un Italien de sa connaissance pénétra dans son atelier, sépara deux toiles de leurs chassis en les coupant, fit main basse sur d'autres objets d'art que renfermait un bahut, puis emporta sa capture. Heemskerk, à son retour, trembla de colère et de peur; mais la colère fut un moment la plus forte, il se rendit chez le maraud qu'il soupçonnait avec justice. Il y trouva ce qui lui appartenait et fut assez heureux pour en reprendre possession. Cet acte de bravoure inaccoutumée l'agita, le troubla néanmoins d'une telle sorte qu'une fois rentré dans sa demeure, il ne pouvait y croire lui-même.

[1] Voyez la biographie du peintre vénitien Batista Franco, dans l'ouvrage de Vasari, tome 5, édition de Florence publiée en 1772, page 383.

Un frisson lui courut sur tous les membres. Il pensa que l'Italien méditait peut-être une vengeance : les sombres histoires qu'il avait entendu conter lui revinrent à l'esprit. Le seul moyen d'éviter les malheurs, dont il se croyait menacé, lui parut être la fuite : rassemblant ses économies et ses dessins, il abandonna Rome à la hâte. Le poltron ne savait pas qu'il allait au-devant d'un danger bien plus réel.

Un de ses bons amis de Rome lui avait donné une lettre pour son père, aubergiste à Dordrecht. Il occupait une maison, qui, plus tard, du temps de Karel van Mander, était devenue une brasserie, ayant pour enseigne une ancre. Cette maison était alors un coupe-gorge : on y assassinait les marchands et les autres voyageurs, afin de les dépouiller. Fiez-vous ensuite aux recommandations! Notre artiste semblait destiné à périr d'une mort violente : un amateur nommé Pierre Jacobsz avait voulu le retenir chez lui, mais il n'avait pu accepter son invitation, et il était rentré dans l'infâme caverne, pour y passer sa dernière nuit. L'ombre propice au crime entourait déjà l'hôtel, quand un navire s'arrêta sur le quai ; il allait à Rotterdam, en sorte que Martin Heemskerk profita de l'occasion. La police ayant fait une descente dans l'auberge, quelque temps après, l'on y trouva une fosse pleine de cadavres. Une des filles du meurtrier, qui habitait Venise en compagnie du jeune et habile peintre Hans von Kalkar, fut amenée devant les tribunaux et interrogée, à la

prière des magistrats de Dordrecht. Elle dit qu'elle avait quitté la demeure paternelle pour ne pas voir les horreurs qui s'y pratiquaient; mais la nature ne lui avait pas permis de dénoncer l'auteur de ses jours. Cet aveu ayant paru sincère, on lui donna la liberté.

Dès qu'il fut de nouveau établi à Harlem, Martin van Veen dressa son chevalet et reprit la palette. Son style était désormais complètement changé : il ne suivait plus les traces de Schoreel, mais ses tableaux n'en valaient pas mieux : on remarquait seulement moins de sécheresse et de lignes anguleuses dans ses contours. Pareil à certains malades, il ne voyait pourtant pas sa propre décadence. Un de ses élèves venant à lui dire qu'on le regardait comme ayant été plus habile avant son départ que depuis son retour, il prétendit qu'à cette époque *il ne savait pas ce qu'il faisait*. Cette déplorable métamorphose se révéla surtout dans les peintures dont il couvrit les ailes d'un triptyque, appartenant à la corporation des drapiers [1]. La face interne représentait la naissance du Christ et l'adoration des mages : il y avait multiplié les ornements et dessiné, outre son portrait, celui de quelques sociétaires inférieurs. Au dehors, on voyait l'Annonciation : la tête de l'ange et la figure de Marie, très belles toutes deux, étaient peintes d'après nature. Jacques Rau-

[1] Cet autel se trouvait au Princen-Hof.

waart demeurait alors chez Heemskerk : ce fut lui qui coloria en pourpre le bas du vêtement de Gabriel, tunique plus longue que le reste du costume, suivant toute apparence. Le soin de l'exécution et la richesse des accessoires frappaient surtout la vue dans ce morceau, qui attestait à la fois le mauvais goût du peintre et son habileté.

Peu de temps après son retour, il épousa une jeune et jolie fille, nommée Marie Konings. La noce fut célébrée avec une grande pompe : les *Réthoriciens* de Harlem jouèrent une pièce à cette occasion. Mais le bonheur du peintre ne dura guères : sa femme mourut en couches au bout de dix-huit mois, l'enfant la suivit sous la pierre du tombeau.

On ne raconte pas sans une certaine fatigue la vie des peintres néerlandais du xvie siècle. La plupart étaient des créatures grossières, qui intéressent peu l'imagination : quand la débauche ne les colore pas d'une lumière fantastique et bizarre, leur trivialité rebute. Heemskerk produit ce dernier effet. Il était si lâche que pour voir passer les tireurs d'arquebuse, il montait sur les tours des églises : même de cette distance, il avait peine à regarder leurs armes sans crainte. Sa pusillanimité se doublait d'une avarice sordide et sa réputation lui donnait lieu de satisfaire pleinement son amour de l'or. Les commandes lui arrivaient de toutes parts : il travaillait pour les édifices religieux, les châteaux, les collections des amateurs; on le payait avec libéralité,

quelquefois en lui remettant une somme nette, d'autres fois en lui constituant une rente proportionnée à la valeur de la toile. Ce Jacques Rauwaart, dont il a été question plus haut et qui s'était mis par enthousiasme au nombre de ses élèves, lui ayant acheté une de ses peintures, amoncela devant lui des pièces d'or jusqu'à ce que le peintre dit lui-même : « C'est assez. » Or, il ne se hâta point d'articuler ces mots.

Martin van Veen était donc riche. Un certain nombre d'années après la mort de sa femme, il eut néanmoins la sottise et la bassesse d'en prendre une seconde, qui n'était ni belle, ni jeune, ni spirituelle, mais qui lui apportait en mariage un bon nombre d'écus. Il se montrait par là indigne de la personne charmante qu'il avait possédée. Si un homme ordinaire, jouissant des biens de la fortune, n'apprécie pas le don merveilleux de la beauté, le charme des grâces morales, et leur préfère une opulence inutile, on le méprise avec justice : que doit-on penser en conséquence d'un homme voué par la nature et par son art au culte, à l'admiration des nobles formes, des sentiments élevés, lorsqu'il les dédaigne sans autre motif qu'un vil intérêt? La nécessité dont il ne redoute pas la froide atteinte, l'excuserait à peine. La nouvelle femme de Heemskerk était si ladre qu'elle l'aurait fait paraître prodigue. Elle avait l'habitude de ne point payer ce qu'elle achetait, ou même d'escamoter subtilement

les marchandises. Le peintre, n'étant pas un gueux, rougissait et souffrait de cette conduite : il allait supplier les gens de ne pas faire d'esclandre et se hâtait de les indemniser. Noble et utile occupation pour un artiste !

Il était du reste si chiche lui-même, il poussait si loin la terreur de l'indigence, source première de l'avarice, qu'il portait toujours un grand nombre de pièces d'or cousues dans ses vêtements ; il garda cette manie jusqu'à son dernier soupir.

Heemskerk était cependant marguillier de sa paroisse : il trôna vingt deux années sur le banc d'honneur, où les principaux bourgeois étalaient leur panse auguste et bien nourrie. On doit croire que sa piété lui mérita cette distinction ; la piété, par malheur, ne guérit aucun vice. Ce qui caractérise les dévots, c'est la dévotion, mais on ne les reconnaît certainement pas à leurs vertus.

Martin, quand il fut âgé, vit fondre sur sa patrie cette averse de maux qu'entretenait la sottise cruelle de Philippe II. En 1572, les Espagnols mirent le siége devant Harlem. La pusillanimité de Heemskerk l'empêcha de se rendre utile à ses concitoyens : il n'avait qu'un seul désir, c'était de se sauver. Les magistrats, connaissant leur homme, lui donnèrent l'autorisation de prendre la fuite. Ils en parlaient bien à leur aise ! Le malheureux devait traverser les lignes ennemies et frissonnait de tout son corps. Ayant néanmoins passé sans accident, il courut à

Amsterdam, où Jacques Rauwaart lui donna l'hospitalité. Les Espagnols entrèrent dans la ville de Harlem et firent main basse sur ses ouvrages; ils prétendaient les acheter, mais ne les payèrent point et les expédièrent en Espagne. Cette circonstance, jointe aux dévastations des iconoclastes, fureur d'un moment qui attriste sans cesse l'historien, explique la rareté de ses productions dans les Pays-Bas.

Lorsque tout fut redevenu paisible, que le bruit du canon et les gémissements des blessés eurent fait place au profond silence des villes néerlandaises, l'artiste émigré revint à Harlem. Son intéressante femme était morte. Il n'avait pas d'enfants, pas de proches, possédait une grande fortune et avait dépassé l'âge de soixante quatorze ans. Malgré sa peur de la mort, il se disait bien qu'il ne vivrait pas toujours. Il voulut donc faire quelque usage de ses biens et en régler l'emploi pour le temps où il aurait quitté ce monde. Unissant comme beaucoup d'avares l'amour du faste à la lésinerie, quand il fut bien certain que ses richesses allaient lui devenir complètement inutiles, le bonhomme fit élever à son père une tombe fastueuse. Le rude villageois dont la trique l'avait poussé dans le chemin de la gloire, et qui dormait tranquille sous le gazon fleuri de son humble cimetière, ce pauvre paysan reçut tout-à-coup des honneurs qu'il n'avait jamais souhaités. Un obélisque de pierre bleue couvrit sa dépouille : on y sculpta son image et l'on y grava deux

inscriptions, l'une en latin, l'autre en hollandais. Au-dessous on voyait un enfant ou génie debout sur des ossements humains, s'appuyant d'un flambeau renversé, emblème de notre existence passagère, et tenant sous son pied droit une tête de mort, où on lisait cette brève maxime : *Cogita mori.* Plus bas s'offrait aux regards l'écusson du peintre, chargé de symboles du plus mauvais goût. Le produit d'une terre qu'il possédait fut alloué par lui pour l'entretien de ce mausolée. Il distribua dans son testament de nombreuses aumônes, et ordonna que le revenu d'une autre propriété servît tous les ans de cadeau de noces à un jeune couple, qui se marierait sur son tombeau, usage encore observé au milieu du xviiie siècle [1].

Toutes les dispositions de Heemskerk étant faites, il ne lui restait plus qu'à mourir. Il s'y décida le 1er octobre 1574, n'ayant pas moins de 76 ans. Son corps fut enseveli dans une chapelle de la grande église de Harlem, située vers le Nord.

Heemskerk, étant très laborieux, peignit une foule de tableaux. On en voyait dans les églises de Harlem, d'Amsterdam, de Delft, de La Haye, de Medenblik et autres villes, même dans celles des villages, tels qu'Assenfeldt et Eertswoude. La plupart des amateurs possédaient quelque ouvrage de sa main. On ne peut énumérer, dit Karel Van Mander, tous

[1] Karel Van Mander. *Descamps*, tome 1er, page 66.

les morceaux qu'il fit pour la décoration des autels, des sépultures privilégiées, tous les portraits qui lui sont dus. » Sa prompte exécution doublait effectivement les résultats de son travail. Il s'était peint lui-même à différents âges de la vie : son neveu, qui habitait Alkmaar, Jacques van der Heck, les avait tous rassemblés. Un St. Christophe au milieu d'un beau paysage, avec un magnifique lointain, se trouvait chez un autre individu nommé Arnoud de Berestein; je mentionne ce tableau parce qu'il fait voir, aussi bien que l'admiration de Heemskerk pour Albert Van Ouwater, les rapports qui l'unissaient à la vieille école. Les liens traditionnels, chaque jour plus faibles, n'étaient pas encore rompus.

Martin Van Veen traitait tous les genres, mais ce qu'il préférait, c'était de peindre les nus; il n'y réussissait pas toujours cependant. Ses corps avaient une raideur et une sécheresse peu italiennes, ses têtes manquaient de cette grâce séduisante, qui est, jusqu'à un certain point, l'art même dans son essence. Il ordonnait bien ses ouvrages et connaissait à fond l'architecture, comme le démontrent ses fabriques.

Il grava rarement; on ne possède de lui qu'un petit nombre de planches sur bois, entr'autres l'histoire de l'enfant prodigue, qui forme quatre estampes. Mais il eut pour ami un graveur habile nommé Dirck ou Thierry Volkertsz Coornhart, homme savant et d'un esprit très étendu : maniant le burin d'une façon intelligente, adroite et rapide, il ornait

en outre ses ouvrages d'inscriptions agréables. Né en 1522, à Amsterdam, il se fixa pendant longtemps à Harlem et y exerça les fonctions de notaire. Il ne s'occupait de l'art que pour se délasser, mais il était si actif qu'un jour, se promenant hors de Harlem, dans le *Bois*, où une foule de personnes vidaient les pots et humaient la bière, il dit en soupirant : « N'est-il pas absurde que presque tous les hommes possèdent beaucoup trop de ce qui me manque? » Il voulait parler du temps qu'il employait si bien. Coornhart grava les principaux ouvrages de Heemskerk et mourut en 1590, à Gouda. Kornelis Kort, Jean Muller, Philippe, Jean et Théodore Galle l'aidèrent, avec un certain nombre d'autres dessinateurs habiles, à transporter sur le cuivreet l'acier les compositions de maître Martin. Un bourgmestre de La Haye, appellé Van Huls, avait réuni 648 estampes marquées de leurs noms. L'œuvre de Heemskerk ne peut donc totalement périr : quelques gravures empreintes des sujets traités par lui seront infailliblement poussées à l'écart, loin de ce tourbillon des âges, qui roule dans ses flots destructeurs les produits de l'homme et les générations humaines, comme les vents de l'automne emportent avec un triste murmure les feuilles desséchées des bois.

La Pinacothèque renferme plusieurs tableaux de notre artiste, qui sont dignes d'un vif intérêt. L'un d'eux représente Charles-Quint dans sa jeunesse, costumé en général; vêtu d'une armure complète

et d'un manteau rouge, qui se drape en lignes faciles et harmonieuses, il porte un bâton de commandement. Sa tête expressive se montre de profil. C'est une vivante image que l'on ne se lasse point de regarder. La face est pleine de verve et de naturel, la pose excellente ; on a devant les yeux l'emblème d'un jeune héros.

Ste. Hélène, la mère de Constantin, s'offre à nous sur le second ouvrage, au milieu d'une salle ouverte de toutes parts, à laquelle l'azur du firmament sert de tapisserie. Elle entoure de son bras gauche la sainte croix, dont la découverte lui est due. Son costume rappelle celui des nonnes : un voile blanc d'une diaphane légèreté enveloppe sa tête et son corps avec beaucoup de grâce : une diadème couronne son front. Heemskerk a réuni d'une manière habile dans cette figure la sainte et l'impératrice : elle est d'une haute taille, sérieuse, déjà sur le retour; son attitude, sa noble forme, ses yeux brillants respirent la fermeté de l'esprit et de la conscience : on ne peut en la voyant se défendre d'une certaine vénération. Près d'elle se tient, dans une pose et un costume vraiment dignes d'un prince, l'empereur canonisé Henri II. Les traits de sa face, vue légèrement de biais, ont quelque similitude avec ceux de Charles-Quint : l'expression en est fière, douce et hardie tout à la fois : les cheveux et la barbe sont spécialement très bien peints. Sur sa brillante panoplie retombe une cotte d'armes; ayant fondé l'évêché

de Bamberg, il porte en sa main droite le modèle de la cathédrale qui orne cette ville. Aux pieds de l'un et l'autre personnages, le donateur du tableau, dessiné dans les proportions de la miniature, s'agenouille avec ses fils, bonnes têtes pieuses, tranquilles, essentiellement néerlandaises.

Le pendant de ce tableau nous montre St. Jean l'évangéliste, au milieu d'une salle entièrement pareille à celle que nous avons décrite tout-à-l'heure : il est habillé d'un manteau clair, agencé en plis élégants. On dirait qu'il veut jeter loin de lui le calice qu'il tient dans sa main gauche : cette coupe lui avait été offerte pleine de poison par des païens, qui l'avaient invité à un banquet; le dragon ou le serpent, qui en sort et darde sa langue, exprime symboliquement la liqueur vénéneuse ou l'intention criminelle des idolâtres. Il lève la main droite; la colère anime son beau visage qu'entoure une chevelure couleur de flamme; mais la pitié, la clémence tempèrent son indignation et en préviennent les effets. A côté de lui, on aperçoit Ste. Catherine, la fiancée de Jésus, qui le regarde avec sympathie. Elle tient un livre de la façon la plus gracieuse; à ses pieds s'agenouille la donatrice, accompagnée de ses filles. Tous ces personnages dans leur noble simplicité, dans leur sereine douceur causent une charmante impression. La magie intime dont les peintures de l'école brugeoise sont pénétrées, on la sent vivante au fond de celles-ci.

Tout y prouve le talent du maître, le choix des attitudes, la vivacité de la couleur, l'élégance du dessin, la beauté des draperies et la finesse de l'exécution : tout montre avec quelle délicatesse il reproduisait la nature, et pas un détail ne sent la manière ou n'accuse la recherche.

Voyez maintenant ce triptyque, où Jésus détaché de la croix repose au pied de l'instrument fatal. Marie est plongée dans une muette douleur, Joseph d'Arimathie et quelques disciples se tiennent un peu en arrière; plus loin encore on aperçoit une servante. Elle ne partage que faiblement la tristesse universelle; pendant que les autres individus s'abandonnent à la désolation, elle éprouve une terreur confuse, un vague effroi. Elle n'était pas unie au Christ par les mêmes liens, et l'artiste a exprimé avec bonheur cette différence de sentiments. Madeleine, appuyée sur un tertre, parait accablée d'affliction : elle ne peut plus verser de larmes, et ses mains contractées retombent sans force; une pâleur mortelle inonde son visage. Elle a pour costume une robe de soie chatoyante, bleue et rouge, ainsi qu'on en trouve fréquemment dans les ouvrages des maîtres italiens. L'un des vantaux est occupé par St. Étienne, qui s'offre à nous, la tête rase, vêtu d'un pompeux habit sacerdotal. Sa calme et austère figure présente les traces de combats antérieurs; on voit qu'il n'a pas toujours été si paisible et qu'il doit son repos à une victoire sur lui-même. La seconde

aile nous montre St. Maurice, lequel porte une magnifique panoplie et une cotte-d'armes rouge; sa tête exprime le courage et la piété, son attitude est celle de la marche. Le peintre, je ne sais pourquoi, lui a aussi donné les traits de Charles-Quint [1].

Ces tableaux furent exécutés avant le départ de Heemskerk pour l'Italie. La nature et la tradition l'inspiraient encore; il n'avait pas, dans son ingratitude, renié sa mère et sa nourrice; l'une l'appelait vers un but glorieux, tandis que l'autre l'y conduisait par la main.

Un tableau de la collection Boisserée prouve la désastreuse influence de l'Italie sur sa manière. Personne ne le croirait du même artiste que les ouvrages précédents : on n'y retrouve plus l'esprit qui les anime, le charme qui s'en exhale comme un secret parfum. Il est aussi plat qu'une gravure enluminée; un saint ou un apôtre y guérit une jeune possédée, mais à son attitude, à son expression, à ses gestes, on dirait qu'il a lui-même le diable au corps. L'ensemble manque de caractère et les poses forcées, excentriques, des personnages rendent l'ordonnance incompréhensible.

Trois années avaient donc suffi pour le perdre sans retour. Quoique le nombre de ses admirateurs allât depuis lors en grossissant, on peut dire qu'il s'enfonçait de plus en plus dans l'abîme du mauvais

[1] Johanna Schopenhauer.

Tout y prouve le talent du maît[...] : au attitudes, la vivacité de la cou[...]ace, il dessin, la beauté des draperie[...]n et ses cution : tout montre avec [...]éplorable, produisait la nature, et [...]oyens à son manière ou n'accuse l[...]tion intellec-

Voyez maintenan[...]é lui servaient de la croix repo[...]ques et romaines; Marie est plon[...] classique, il cherchait les d'Arimathie[...]trées. En même temps ses per- peu en a[...] ses tableaux étaient sans caractère. De servant[...] images, ses fantastiques apparitions, des ombres grimaçantes univ[...] prenaient la place de la réalité : le peintre s'égarait b[...] chaque jour davantage dans les domaines sans bornes du faux et l'absurde [1].

Cet exemple doit servir de leçon aux artistes de la Belgique et de la Hollande. L'imitation de l'Italie ne peut jamais que leur être funeste. Les principes de leur école, ceux qui ont fait sa gloire et ont déterminé ses attributs, sont en opposition directe avec les principes de l'école ultramontaine. Nous avons rendu cette vérité palpable dans notre premier volume. L'empirisme et le dogmatisme sont deux termes ennemis, deux termes contradictoires. La nature même de l'art et celle de l'esprit humain réclament leur séparation : vouloir soumettre l'un à l'autre, c'est vouloir anéantir un des éléments pri-

[1] Rathgeber.

de l'intelligence comme de la beauté. Ces ..s, nous l'avons dit, sont les deux pôles · elle a besoin de tous deux pour ' et rouler dans son orbite. Les ièrement à cet égard[1] sont donc ..estion n'admet pas le moin- ..tistes flamands et hollandais ..ux, restent eux-mêmes; ils n'obtien- ..t puissance, la verve et l'originalité qu'à ce prix : l'esthétique, la raison, l'histoire s'accordent pour le démontrer. S'ils voyagent, s'ils abandonnent pendant quelque temps le sol natal, qu'ils cherchent sur la terre étrangère les vestiges de leurs grands hommes, les tableaux fameux dont une suite de malheurs ont dépouillé leur patrie. L'étude de ces merveilles leur profitera indubitablement. Un peuple ne doit pas se tourner contre lui-même et chercher à détruire son caractère de ses propres mains. Ce serait un véritable suicide, un acte de démence : or je ne crois pas qu'une nation veuille jamais se suicider ni au physique ni au moral. Tâchons donc que de fausses théories n'amènent pas cette triste conséquence.

[1] Entre l'académie d'Anvers et l'académie de Louvain; celle de Bruxelles a fait cause commune avec la première, en faveur de l'art national.

TABLEAUX DE MARTIN HEEMSKERCK.

Sujets classiques.

1. Vulcain montrant aux Dieux Mars et Vénus qu'il a surpris en adultère. Autrefois à Dusseldorf.

2. Momus donne son avis sur trois ouvrages que lui présentent Minerve, Vulcain et Neptune. Au Musée royal de Berlin.

3. Bacchanale, citée par Karel Van Mander.

4. Bacchanale signée : *Martinus Heimskerkius pingebat*. L'épais Bacchus est assis sur un chariot qui se dirige vers la gauche. A Vienne.

5. Triomphe de Silène au milieu d'une région montagneuse. A. Vienne.

6. Le soleil et la lune, tableau cité par Van Mander.

7. Les sept Planètes. (H., W.)

8. *Martinus Heemskerk inv. Philippus Galle fecit*. Pyrame et Thisbé. (MG. 19).

9 Héraclite et Démocrite. (H., W.)

10. Ruines et statues mutilées de Rome, dessins. Basan, Mariette pag. 144 n° 937).

11. Les huit merveilles du monde : la huitième est le Colisée. (H., W.)

12. Statue équestre de Marc-Aurèle, dessin. (Basan, Mariette pag. 144, n° 938.)

13. Images de lutteurs nus.

14. Le triomphe de l'amour et de la pudeur. (H., W.)

15. Le triomphe de la patience. (H., W.)

16. Image allégorique du bonheur, dessin. Dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

SCÈNES TIRÉES DE L'ANCIEN TESTAMENT.

17. La sainte Trinité; tableau gravé par Matham en 1602, et par Lederer en 1613.

18. Représentation allégorique de l'ancien et du nouveau testament. (MG. H. n° 1333.)

19. Adam et Ève; tableau cité par Karel Van Mander.

20. Le péché originel. (Fü. Kr. C. d. K. IV. 28 n° 1.)

21. Le même sujet. (n° II.)

22. Adam et Ève, chassés du Paradis. (n° III.)

23. Abel tué par Caïn. A Copenhague.

24. Dieu commande à Noé de construire l'arche, estampe signée : *M. Heemskerck. invent. C. J. Visscher excudebat. Cor. Cort. fcit* (sic).

25. Noé entre dans l'arche. Estampe signée de la même manière.

26. Le déluge; tableau cité par Karel Van Mander.

27. Vie de Noé, gravée d'après Martin Heemskerk par Cornelis Cort.

28. Noé endormi pendant son ivresse, (Fü. Kr. etc n° IV).

29. Construction de la tour de Babel. (H., W.)

30. *Martinus Heemskerk inventor;* gravure. Abraham s'agenouille devant les trois anges : au second plan, on le voit assis à table avec eux, pendant que Sarah les écoute à la porte.

31. Loth et ses filles. (H., W.)

32. Isaac et Sarah, dessin original. (Voyez le catalogue de Weigel, 1ère partie, pag. 68, n° 1092).

33. *M. Heemskerk in. H. MUL.* (monogramme de Harman Muller) *fe. C. J. Visscher excu.* JUDAS ET THAMAR COEUNT. etc.

34. Moïse frappant le rocher : eau forte.

35. Emblèmes des dix commandements du seigneur. (MG. H. n° 1334.)

36. Les Hébreux, et le serpent d'airain; eau forte :

37. Balaam et son âne (MG. H. n° 1335).

38. Les gens envoyés par David à Nabal (H., W.)

39. *Martinus Heemskerk inventor; Harman Muller fecit.* Impia progeniem letho dat Athalia Regis. (B. G. Théol. fol. pag. 59).

40. *Martinus Heemskerk inventor.* Cum legisset Saphan librum legis coram Josia rege etc. (B. G. Theol. fol. pag. 59).

41. D'après Martin Heemskerk : scènes de la vie de Naboth. (Zani P. II. vol. III. pag. 367-369).

42. Le prophète Isaïe. (H., W.)

43. D'après M. Heemskerk : histoire de Daniel. (Zani P. II. vol. IV. pag. 182-184)

44. Daniel et Nabuchodonozor. (H., W.)

45. Daniel dans dans la fosse aux lions. (MG. H. n° 1336).

46. Le prophète Jonas. (H., W.)

47. Les soldats d'Holopherne le trouvant décapité. (H.,W.)

48. Histoire de Tobie. (MG. 5. tab. 107-108).

49. Le jeune Tobie rendant la vue à son père.

50. L'ange prenant son vol et abandonnant la famille de Tobie.

51. *Martinus Hemskerc.* L'impie Héliodore renversé dans le temple par le cavalier céleste. (MG. 9. tab. 69.)

52. Histoire de Suzanne. (H. ,W.)

53. Les trois Hébreux dans la fournaise. (H.,W.)

SCÈNES DU NOUVEAU TESTAMENT.

54. L'Annonciation ; tableau cité par Karel Van Mander.

55. L'Annonciation. (MG. H. n° 1330.)

56. La naissance de Jésus; tableau cité par Karel Van Mander.

57. Martin Heemskerk : adoration des berges. (Zani P. II. vol. V. pag. 45).

58. Adoration des mages; dessin à la plume : autrefois dans la collection de Mariette, puis dans celle de Villenave. (T. Thoré, Alliance des arts, pag. 49, n° 428.)

59. Adoration des Mages; tableau cité par Karel Van Mander.

60. Adoration des mages, autrefois à Delft : tableau cité par Karel Van Mander.

61. Le massacre des enfants de Bethléem. (H., W.)

62. La fuite en Égypte. (Zani, P. II. vol. 5, pag. 274).

63. Prédication de St. Jean dans le désert. A Vienne.

64. Le Baptême du Christ. (Catalogue de la galerie de Cassel, 1783, pag. 119, n° 104).

65. *Martinus Heemskerk inventor, Harman Muller fecit.* Beati pauperes spiritu, quoniam ipsorum est regnum cœlorum. (BG. Theol. fol. pag. 59).

66. Les sept œuvres de miséricorde (Füssli).

67. La parabole des talents confiés par un maître à ses serviteurs. (MG. H. n° 1332.)

68. Lazare et le mauvais riche. (H., W.)

69. Histoire de l'enfant prodigue. (H., W.)

70 Les Vierges folles. (MG. H. n° 1331).

71. Madeleine parfumant les pieds de Jésus : autrefois dans la collection de Joseph André Knyff, mort à Anvers en 1785.

72. Entrée du Christ à Jérusalem; eau forte.

73. Le Christ lavant les pieds des apôtres. (H., W.)

74. Martinus Heemskerk : Jésus sur la montagne des oliviers. (MG. 3, Z. tab. 142).

75. Jésus devant Pilate : eau forte.

76. Jésus couronné d'épines et bafoué. (H.,W.)

77. Panneau central. Jésus sur la croix; tableau qui se trouvait autrefois dans la collection Boisserée.

78. Jésus sur la croix; tableau cité par Karel Van Mander.

79. Jésus sur la croix entre les deux larrons. A l'ermitage de St. Pétersbourg. (Notice publiée en 1828, pag. 79).

80. Les trois crucifiés. (MG. 3 Z. tab. 145).

81. Descente de croix; eau forte.

82. Scènes de la passion. (Karel Van Mander).

83. La Résurrection; tableau cité par Karel Van Mander.

84. Les trois Maries au tombeau du Christ; dans le lointain, on voit Jésus en jardinier. Le peintre a mis son nom sur le devant du sépulcre.

85. L'Ascension; tableau cité par Karel Van Mander.

86. Acta Apostolorum elegantissimis iconibus summo artificio delineata a duobus praéstantissimis pictoribus Belgis, a Martino Heemskerkio nempe, qui ea inchoaverat, et Johanne Stradano, qui ea absolvit. Edente Nicolao Johanne Visscher. (BG. Theol. fol. pag. 59).

87. D'après Martin Heemskerk : la Descente du St. Esprit. (Zani P. II. vol. IX. pag. 59).

88. St. Pierre et St. Jean guérissent un boiteux. (H ,W.)

89. Conversion de St. Paul; gravure sur bois.

90. Mort et assomption de la Vierge; dans un coin du tableau s'agenouille un chanoine, qui en est le donateur. A Darmstadt.

91. Scène de l'Apocalypse. (H., W.)

92. Gravure de C. Bos d'après Martin Heemskerk : Jésus rompt les liens qui attachent le cœur de l'homme au péché. (Fü. Kr. Cat. IV. 32).

93. Le Christ victorieux de la mort et du diable. A Copenhague.

94. Le Christ se préparant à juger les hommes. (H., W.)

95. Le jugement dernier. (MG. H. n° 1333).

96. La mort, le dernier jugement, le ciel et l'enfer; tableau cité par Karel Van Mander.

IMAGES DE SAINTS.

97. St. Jean et Ste Catherine. A la Pinacothèque.

98. Le saint pape Clément, St. Ewald, St. Cunibert, aux pieds desquels s'agenouille un chanoine portant un phylactère, où on lit ces mots : *Ora pro me, Sancte Cyriace, martir inclite.* A Darmstadt.

99. Ste. Barbe. A Schleissheim.

100. St. Benoit. Dans la chapelle St. Maurice, à Nuremberg. Même personnage, dans la Pinacothèque.

101. Vie de St. Boniface; jadis à Eertswoude, en Hollande, selon le témoignage de Karel Van Mander.

102. St. Christophe; tableau cité par Karel Van Mander.

103. St. Ewald défendant sa croyance devant le juge. A la Pinacothèque.

104. St. Ewald en présence de l'empereur. A la Pinacothèque.

105. Un des frères de St Ewald lui faisant ses adieux. A la Pinacothèque.

106. Un des frères de St. Ewald, missionnaire en Frise, reçoit des coups de massue. A la Pinacothèque.

107. Décollation d'un missionnaire en Frise. A la Pinacothèque.

108. Ste Helène et l'empereur canonisé Henri II. A la Pinacothèque.

109. Ste Catherine. A Schleissheim.

110. Histoire de St Laurent. (Karel Van Mander.)

111. St. Luc faisant le portrait de la vierge, tableau cité par Karel Van Mander. Jadis au Princenhof, à Harlem.

112. L'évangéliste St. Luc, gravure signée de la manière suivante : *M. Hemskerk inven. P. Galle fe. Cock excu.* (MG. 3. Z. tab. 150).

113. St. Maurice. Dans la chapelle du même nom, à Nuremberg.

114. St. Maurice couvert d'une armure, portant une bannière et un bouclier. A la Pinacothèque.

115. St. Etienne, volet d'autel qui se trouvait jadis dans la collection Boisserée.

ECCLÉSIASTIQUES.

116. Conversion d'une femme. Dans la Pinacothèque.

117. Un prêtre consacré par le Pape. A. Darmstadt.

118. Un prêtre guérissant un malade. A Darmstadt.

119. Un prêtre conduit en prison et un martyr que l'on décapite. A Darmstadt.

120. Le même prêtre apportant des prières pour la construction d'une église. A Darmstadt.

HISTOIRE ET PORTRAITS.

121. Charles-Quint vêtu en général. Dans la Pinacothèque.

122. Batailles de Charles V, gravées à l'eau forte par Heemskerk.

123. Capture de François Ier, tableau cité par Karel Van Mander, et gravé par Cornille Bos.

124. Entrée triomphale de Charles-Quint. (M. G. H. n° 1329).

125. Combats entre les Chrétiens et les Turcs, grisailles peintes sur un arc de triomphe à Rome, en 1536.

126. Portrait de Jean Zurenus, gravé par Henri Goltzius.

127. Portrait d'un homme; derrière lui se montre la mort. Dans la Pinacothèque.

128. Portrait d'un homme, peut-être de Heemskerk. A l'université de Gœttingue.

TABLEAU DE GENRE.

129. Le Commerce, représenté par des négociants qui reçoivent et expédient des marchandises. (Hub. tom. 5. pag. 67).

CHAPITRE VIII.

Michel van Coxie.

Naissance de Michel van Coxie à Malines.—Il va étudier en Italie. — Son mariage avec Ida van Hasselt. — Il revient se fixer dans sa ville natale. —Succès qu'il obtient. — Sa prudence au milieu des troubles religieux. — Il contracte une seconde union. — Il meurt dans un âge fort avancé. — Tableaux de sa main qui restent en Belgique. — Caractères de son style.

Malines, le siège du gouvernement néerlandais pendant la première partie du xvi° siècle, ne pouvait manquer d'être le berceau de quelque peintre fameux. La richesse de la ville, la présence de la cour, les étrangers qui affluaient dans les hôtels, le grand nombre des habitants et la prospérité de leur commerce devaient stimuler énergiquement les hom-

mes de mérite. Ce fut au milieu de ces circonstances favorables que se développa Michel van Coxie.

Son père, qui portait le même prénom, était un peintre assez habile, estimé de la Régente et des seigneurs qui l'environnaient : on n'avait pas dans le pays une moins bonne opinion de ses talents. Son fils vit le jour en 1499 : il lui enseigna lui-même les premiers éléments du dessin et de la peinture. Mais n'ayant pas exploré tout le domaine de l'art, il ne pouvait le conduire fort loin et le laissa prendre un autre guide. Bernard de Bruxelles jouissait alors d'une grande renommée : le jeune Michel Coxie vint se mettre sous sa direction. Il s'appropria si bien sa manière que l'on eut parfois de la peine à distinguer leurs tableaux. Mais Van Orley ne s'en irrita point, comme nous l'avons noté dans sa biographie.

La mode cependant exigeait qu'il traversât les Alpes. Comment ne pas suivre la mode? Si l'homme ressemble physiquement au singe, il lui ressemble de même intellectuellement : il ne peut voir faire un geste ou une grimace sans l'imiter aussitôt. Animal *quelquefois* raisonnable, il est toujours un animal routinier. Le père de Coxie avait travaillé jadis pour Raphaël : bien loin de détourner son fils de la voie commune, il l'y poussa donc résolument. Le jeune homme alla en Italie oublier la nature flamande et le goût des Pays-Bas. S'ingéniant surtout à imiter le peintre des madones, ses efforts le rapprochèrent du grand dessinateur. Il fit à Rome,

dans l'église St. Pierre, une fresque ayant pour sujet la résurrection du Christ : on la trouva fort belle. Le cardinal Enkevoort, d'une autre part, ayant prié Sébastien de Venise de décorer deux chapelles, dans l'église allemande dite Santa Maria de anima, et celui-ci n'exécutant point le travail, il perdit patience : la commande fut transportée à Michel Coxie. Son séjour dans la Péninsule dut être fort long ; Vasari le connut en 1532, c'est-à-dire lorsqu'il avait déjà trente-trois ans [1]. Il ne craignit point d'aborder les mêmes sujets que Raphël : l'histoire de Psyché lui inspira trente deux morceaux, où il ne lutta point sans gloire contre son habile maître et rival ; il peignit encore d'une manière brillante l'épisode biblique du serpent d'airain. On admira dans ces travaux la correction des formes et la sagesse de la composition.

Il devint amoureux d'une jeune personne nommée Ida van Hasselt, et l'épousa. Elle était née en Italie, mais appartenait sans doute à quelque famille néerlandaise. Elle exerça un grand empire sur lui et, n'étant pas une sotte, rendit son influence utile. Comme elle l'exhortait fréquemment au labeur, son talent se perfectionna, leur bien être s'accrut [2].

[1] « Connobi nel 1532, in Roma, un Michele Cockisien, il quale attese assai alla maniera Italiana, e condusse in quella città molte opere a fresco, e particolarmente in Santa Maria de anima due capelle, che sono nella chiesa de' Tedeschi. » Vasari. *Vite* etc tom. 7, pag. 122, édition de 1772. publiée à Florence.

[2] Karel Van Mander.

Le bruit de sa réputation parvint jusqu'à François Ier. Le monarque essaya de lui faire choisir son royaume pour séjour. Il eût rendu service à la France en acceptant, surtout s'il avait pu amener l'expulsion du Primatice. Ce déplorable barbouilleur y gouvernait alors les destinées de la peinture. Il comprenait assez bien la décoration, et la magnifique salle de Henri II, dans le palais de Fontainebleau, prouve son goût et son habileté sous ce rapport. Mais on ne peut rien voir de plus faux, de plus choquant et de plus absurde que les fresques dont il l'a couverte. L'imitation maladroite de Michel-Ange l'a fait tomber dans la monstruosité. Ce sont des membres, des formes, des ligatures, des proportions extraordinaires, invraisemblables, fantastiques. Jamais on n'a contourné, vicié, dénaturé à ce point la figure de l'homme. Les tableaux du Primatice rendent indubitable une triste vérité : c'est que les aberrations du goût n'ont pas plus de limites que le fâcheux succès des hommes sans talent, aidés par des circonstances propices. François Clouet, le peintre gothique, ne pouvait servir de contrepoison au souple Italien. Il avait adopté la manière des Van Eyck et gardait fidèlement les traditions du xve siècle Imitateur lui-même, il ne pouvait faire des élèves. Ce n'était pas d'ailleurs un homme de première force : il ne possédait point le sentiment profond des peintres brugeois et dessinait avec une raideur bien plus grande. Ses personnages sont aussi inflexi-

bles, aussi empesés par les héros du théâtre français. Il semble voir des joujoux de Nuremberg, de petits hommes taillés dans le hètre et dépourvus d'articulations. Michel Coxie était bien supérieur à ces deux concurrents. S'il avait accepté la proposition du monarque, il aurait pu faire naître un siècle plutôt l'école française : le goût, la sage mesure, qui distinguent ses travaux, auraient infailliblement séduit le peuple classique par excellence.

Lorsque Michel Coxie fut de retour aux Pays-Bas, il s'établit à Malines, sa ville natale, et se fit inscrire parmi les membres de la corporation de St. Luc, le 11 novembre 1539. Ayant passé toute sa jeunesse loin du soleil qui avait éclairé son enfance, il venait donc en chercher les doux rayons dans son âge mûr. Il obtint un immense succès : chacun voulut avoir de ses tableaux ; les seigneurs, les églises, les communautés religieuses se les disputèrent ; un salon n'était pas orné, s'il ne contenait pas de ses ouvrages. Sa fortune augmenta donc rapidement : il possédait à Malines trois brillantes maisons, trois palais. Celle où il avait fixé sa demeure était située rue de *Bruel :* non-seulement il l'avait décorée de ses propres travaux, mais on y admirait un grand nombre de peintures faites par ses contemporains, soit qu'ils fussent nés dans les Pays-Bas, soit qu'ils eussent vu le jour sur un autre sol.

Gai de caractère, il savait mettre à profit la bienveillance du destin ; il maniait adroitement la plai-

santerie et ne laissait jamais un bon mot sans réplique. Un jeune artiste, l'ayant prié de venir voir des médaillons et d'autres dessins qu'il avait rapportés d'Italie, se plaignait d'avoir eu si longtemps ce fardeau sur les épaules qu'elles en étaient encore douloureuses — « Votre tête aurait pu vous épargner cette fatigue, » lui dit Michel Coxie. Le voyageur ne comprit pas l'épigramme, qui n'était pas néanmoins des plus délicates : le Malinois voulait lui donner à entendre qu'au lieu de se charger ainsi, au lieu de ployer sous des œuvres étrangères, il aurait mieux fait de devenir un habile maître.

Il ne nous est point parvenu d'anecdotes plaisantes sur son compte; peut-être avait-il des mœurs plus régulières que ses émules. Karel dit seulement que, lorsqu'il était un peu ivre, il prenait un charbon ou un fusin et en barbouillait toutes les parois de sa maison Sa femme ne devait guère aimer cette espèce de divertissement : il y avait de quoi lui faire jeter les hauts cris.

On ignore comment Charles-Quint le traita, mais Philippe II l'avait en grande estime : il le nomma s n peintre. Le cardinal Granvelle lui acheta pour le prince un bon nombre de panneaux, et devint lui même acquéreur d'autres ouvrages. Selon Karel Van Mander, sa plus brillante production se voyait sur l'autel principal, dans l'église d'Alsenberg, village situé à deux ou trois milles de Bruxelles, où se rendaient une foule de curieux. Pendant les troubles

des Pays-Bas, le pourvoyeur habituel du monarque, Thomas Werry, eut l'adresse de se la faire vendre et l'expédia en Espagne. Philippe II fut charmé de le recevoir et, outre plusieurs tableaux, commanda au peintre des dessins pour les tapisseries de l'Escurial.

Il le chargea aussi de copier le fameux retable de l'*Agneau mystique* : ce travail l'occupa deux ans, selon le témoignage de Guichardin. D'autres ont soutenu, mais sans en donner de preuves, qu'il y employa quatre années, de 1555 à 1559. Nous avons parlé longuement de cette reproduction dans notre deuxième volume [1]. La manière de peindre avait changé depuis le temps des Van Eyck : l'exécution était plus large, plus hardie. A la patience du miniaturiste succédaient la verve et la facilité modernes. L'extrême délicatesse des petites figures embarrassa donc Michel Van Coxie; les personnages de grandeur naturelle lui convinrent mieux, et ce fut dans la partie supérieure que brilla son talent. La finesse du paysage le troubla aussi; son pinceau ne put jamais égaler le diaphane éclat des tons, la force et la vérité de la couleur. Il donna en récompense à la Vierge une expression plus douce, plus agréable.

Son triomphe cependant ne pouvait être illimité : de criardes protestations devaient se mêler à la symphonie des éloges. On l'accusa de piller Raphaël.

[1] Pages 95 et suivantes.

Nous avons dit qu'il l'imitait; or, l'imitation était quelquefois poussée très loin : il empruntait à son maître des poses, des motifs, des airs de visage. Il ne fut donc pas content de voir Jérôme Cock populariser par la gravure les créations du peintre des Loges. On put régulièrement constater les emprunts, ce qui ne flattait pas l'emprunteur.

Notre artiste vécut assez pour être témoin des maux de toute nature, qui fondirent sur la Belgique. Pendant que les soldats ravageaient les champs, troublaient le commerce, frappaient de terreur les populations, Ida vint à mourir, en 1569; elle avait mis au jour deux enfants, Anne et Raphaël. Mais l'amour leur avait fait quitter l'habitation de leur père et chercher les douceurs du toit conjugal, si bien que le vieillard se trouva seul. Philippe II était son protecteur; il avait la circonspection de son âge : on ne doit donc pas s'étonner de ce qu'il embrassa la cause royale. Le terrible Duc d'Albe se montra miséricordieux pour lui ; par son ordre on l'exempta des logements militaires et des services que la municipalité réclamait des bourgeois : cette grâce s'étendit jusqu'à son fils. Le cruel gouverneur des Pays-Bas écrivait au bourgmestre de Malines, le 27 décembre 1570 :

Très Chièrs et bien amez,

« En contemplation des services faicts par M Michiel de Coxie, peintre de Sa Majesté, nous l'avons

bien voulu faire exempter, et son filz Raphaël, tous deux demeurant à Malines, de logement de soldatz, en quoi a esté obéi par iceluy quy a la charge d'yceulx; mais à ce que j'entendons encoires les faict-on contribuer aux services come de meubles ou aultrement. En quoi nous fera plaisir qu'ilz soyent aussi exemptez, et que lon leur rende lesditz meubles [1] »

L'âge auquel il était parvenu, la déplorable situation de la Belgique n'empêchèrent pas l'artiste vétéran de contracter un second mariage. Il épousa Jeanne van Schelle : c'était, pour ainsi dire, braver la tempête. La lutte devenait de plus en plus furieuse : Malines, ayant eu des velléïtés d'indépendance, reçut Guillaume de Nassau. Elle paya cher cet acte de courage. Les troupes espagnoles la prirent et la pillèrent en 1572 : les magistrats, dans l'espoir d'appaiser les vainqueurs menaçants, leur offrirent plusieurs tableaux de Coxie, qu'ils avaient payés deux cent sept florins et dix sous. Mais ces dons ne pouvaient assurer le repos de la ville : n'était-ce pas présenter des corbeilles de fleurs à un lion en courroux ? Les esprits furent donc loin de se tranquilliser : la mort planait sur toutes les têtes, fondait sur toutes les maisons. Le 15 juin 1573, Coxie et Jeanne van Schelle se présentèrent donc chez le

[1] Nous empruntons ces détails à un auteur belge qui, ne citant jamais ses autorités, n'a pas le droit de trouver mauvais qu'on lui rende la pareille.

notaire Pierre van den Hove, pour consigner chez lui, sous une forme authentique, leur suprême volonté.

Cependant la noblesse belge était dévorée d'une basse jalousie contre Guillaume le taciturne. Son influence, son intelligence les choquaient. Au lieu de reconnaître en lui le sauveur de la nation et le plus grand homme politique des Pays Bas, ils n'avaient que le sentiment de leur vaniteuse impuissance. Le duc d'Aerschot et le comte de Lalaing souffraient surtout de leur nullité : ils voulurent échapper à cette triste conviction et rendre plus difficile la tâche du Prince d'Orange, en lui opposant un compétiteur. Mais aussi dépourvus de lumière dans leur choix que dans leur conduite, ils jetèrent les yeux sur un homme de vingt ans, sur l'archiduc Mathias, frère de Rodolphe, empereur d'Allemagne. Comme celui-ci hésitait, le royal bachelier prit la fuite et accourut, ventre à terre, sur les bords du Rhin, puis au cœur du Brabant, où il revêtit le manteau ducal, le 18 janvier 1578. Il ne nous appartient pas de raconter son histoire; nous devons seulement dire que la guerre civile ne l'empêcha pas de se former un cabinet de tableaux avec un soin tout spécial. Quand il ne pouvait pas payer les ouvrages, il les faisait enlever sans scrupule et les déclarait sa propriété. Il s'empara ainsi des volets que Michel Coxie avait peints pour le tableau de Bernard Van Orley, représentant St. Luc, tableau donné à la maîtrise

de ce nom et qui ornait sa chapelle[1]. Voulant se concilier les bonnes grâces du prince, la corporation d'Anvers jugea qu'il serait habile de le prévenir : elle lui offrit une autre image exposée sur son autel et que l'artiste de Malines avait tracée d'après le Bruxellois. Lorsque l'Archiduc retourna dans son pays, les splendides panneaux le suivirent. Les dissensions de la Belgique n'ont amené que des résultats de cette nature; pendant que les indigènes se querellaient, se battaient, se trahissaient mutuellement, les hommes du dehors s'occupaient à l'asservir et à la dépouiller.

Elle fut donc soumise au joug du roi d'Espagne. Lorsqu'un homme devient esclave, dit le poète grec, les dieux par compassion lui retirent la moitié de son esprit. Les peuples sous ce rapport sont comme les individus : quand ils perdent leur liberté, les conséquences même de cette perte obscurcissent peu à peu leur entendement. La Belgique suffirait pour le prouver d'une manière péremptoire : le niveau des intelligences y a constamment baissé, depuis le règne de Philippe II. A peine si le génie de Rubens déguisa un moment la décadence : sa vigoureuse école fut un brillant coucher de soleil, par un soir d'automne, avant les froides journées du stérile hiver. Néanmoins, lorsque la paix fut rétablie, la destruction et l'enlèvement des pein-

[1] Voyez plus haut, page 88.

tures donna une extrême activité à l'art du coloriste. Il fallait couvrir de tableaux les murailles nues des églises : les commandes affluaient de toutes parts. Malgré son âge, Michel van Coxie n'avait perdu ni sa verve ni son talent; il offrait au monde le rare exemple d'une adresse et d'une imagination que soixante-dix ans de labeur n'avaient pu affaiblir. En 1587 et 1588, il travailla pour la cathédrale de St. Rombaud, à Malines; en 1592 pour Ste. Gudule, métropolitaine de Bruxelles. Les magistrats d'Anvers ne craignirent pas de l'appeler à l'hôtel-de-ville : on présume qu'il devait y peindre ou y restaurer un Jugement de Salomon. Le sort ne lui laissa pas accomplir cette tâche: le pied lui glissa sur l'escalier de l'échaffaudage qu'elle rendait nécessaire et il fit une lourde chute [1]. On se hâta de le transporter à Malines, dans sa maison située rue de Bruel : quelques jours après, il y expira, le 5 mars 1592 : il était parvenu à sa quatre-vingt treizième année. Sa seconde femme lui survécut, et son fils, Michel van Coxie, ayant hérité de son goût pour la peinture, continua son œuvre et entretint sa mémoire, sans posséder toutefois sa verve ni son imagination.

Le père a peut-être gravé, mais on n'a aucune certitude à cet égard; les estampes marquées de ses initiales ne détruisent pas le doute, parce que son

[1] Karel Van Mander.

monogramme et celui de Martin Van Cleef étaient semblables. On croit pourtant de sa main deux pièces, le *Triomphe de la vie* et le *Triomphe de la mort*. La première date de l'année 1568 et la seconde semble avoir été faite à la même époque.

La cathédrale de St. Rombaud, à Malines, possède de lui deux triptyques, dont on a détaché les volets, et un grand panneau. L'image centrale du premier retable porte l'inscription suivante :

Michael de Coxcien pictor reg.
me fe. anno 1588,
ætatis suæ 89.

On y voit un martyr dépouillé de ses habillements et couché sur une roue que l'on commence à tourner : des planches garnies de pointes vont labourer sa chair au passage. Cet affreux supplice épouvante les spectateurs ; ils détournent la tête pour ne pas en être témoins : deux soldats, que le métier des armes devrait avoir endurcis, prennent même la fuite. Les bourreaux ne peuvent dominer leur émotion. Le corps du saint toutefois n'a pas encore subi d'outrage, mais sa figure exprime une secrète horreur, dont sa volonté triomphe avec peine. Il a cependant les yeux fixés sur un ange, qui lui apporte la couronne des élus.

Le volet gauche nous montre un chrétien cité devant le préteur et sommé par lui d'adorer les faux dieux ; l'aile droite, ce même individu, auquel

un bourreau va trancher la tête, et une femme perdant connaissance, un peu plus loin.

Le panneau central du second triptyque porte à son tour l'inscription que voici :

Michael D Coxcien pictor regius fecit
anno 1587, ætatis suæ 88.

Il représente St. Sébastien que l'on va percer de flèches et qu'on a lié à un arbre; c'est un beau corps bien étudié, bien dessiné, aux formes élégantes : la tête se distingue par son expressive noblesse. Malheureusement les archers tirent sur le saint d'une distance beaucoup trop petite. Le fond compose un agréable paysage, que couronne un ciel nébuleux. Le travail a dans son ensemble une harmonie peu commune.

Dioclétien effrayé, auquel un bourreau présente deux poignées de flèches, occupe le volet gauche. Les traits que St. Sébastien avaient reçus ne l'avaient effectivement pas tué, *quoiqu'il en fut tout empli comme un hérisson*, dit la légende. L'exécuteur montre sans doute au prince ceux qu'il lui a retirés des chairs et lui annonce qu'ils ne l'ont pas incommodé. L'autocrate ordonne, pour en finir, de l'assommer à coups de massue; on lui obéit ponctuellement, comme l'atteste le volet droit [1].

Le dernier tableau figure la circoncision [2]. Les

[1] Personne jusqu'ici n'a parlé de ces tableaux.

[2] Au-dessous de ces tableaux, dans les mêmes chapelles, on re-

personnages se trouvent réunis dans un temple immense de style grec, où Michel van Coxie a multiplié les effets de perspective. Jésus regarde le ciel avec une inspiration très-bien rendue, mais qui peut sembler singulière, vu la nature peu poétique de la cérémonie. Sur le premier plan, une femme qui allaite un nourrisson offre aux yeux du spectateur son sein découvert; près d'elle, une vieille femme lit dans un livre. Le tableau, coordonné d'un manière habile, a un aspect fort élégant [1].

Le musée d'Anvers contient d'autres peintures, dont l'exécution rappelle entièrement celles-là. Un second martyre de St. Sébastien a plus souffert que le premier de l'action corrosive des siècles. L'attitude que le peintre a donnée au patient n'est point, à beaucoup près, dépourvue d'originalité: la noblesse des traits, la vivacité de l'expression recommandent la tête. Un homme assis à gauche éprouve une pitié qu'exprime fort bien son visage. Mais le saint est la seule figure du tableau vraiment remarquable. Les archers ont des corps énormes, sans proportion avec leurs têtes, et dont on ne peut s'expliquer le disgracieux volume. La tradition rapporte que l'artiste fit ce tableau à l'âge de 82 ans.

marque vingt-cinq panneaux de petite dimension, que certaines personnes attribuent au même auteur. Ils sont pourtant d'un autre style et l'un d'eux porte la date de 1500.

[1] Il porte aussi le nom du peintre, le chiffre de son âge et celui de l'année; mais, faute d'échelle, je n'ai pu lire les dates.

Michel van Coxie paraît avoir affectionné les sujets dramatiques. Deux volets, que contient la première salle du musée d'Anvers, exposent aussi des morts violentes. Sur l'un, on voit au second plan la statue d'Hercule brisée par un confesseur enthousiaste. Un bourreau lui attache les mains, un autre exécuteur s'apprête à le punir de son fanatisme en lui coupant la tête. Le saint n'a pas gardé sa verve héroïque : il semble au contraire saisi d'une profonde angoisse, d'une terreur invincible : à peine si ses yeux levés au ciel expriment une faible espérance Son corps et celui du bourreau principal sont dessinés d'une manière habile et savante. Les têtes des deux tourmenteurs fixent de même l'attention.

Le second volet nous offre un homme attaché sur une croix : ses formes sont d'une beauté irréprochable. Le tortionnaire commence à lui entamer la peau avec un instrument bizarre : son acolyte apporte un panier plein de sable, qui doit boire le sang du martyr. Un arbre placé derrière le groupe et se détachant sur le ciel, produit le meilleur effet. L'ensemble de la composition charme la vue par une étonnante harmonie [1].

On trouve dans ces différents tableaux un type que l'auteur semble avoir affectionné durant sa vieillesse, lorsqu'il datait ses peintures avec un or-

[1] Le musée d'Anvers possède un autre tableau, le Christ assis sur sa tombe après sa résurrection, mais je n'ai pu le voir, parcequ'on l'avait enlevé pour y faire des restaurations indispensables.

gueil bien légitime, comme pour dire au public de tous les temps : « Voyez ce que j'étais capable de faire à un âge où la dissolution commence chez la plupart des hommes, où ils n'ont plus l'air que de vains débris d'eux-mêmes ! » C'est une figure pâle, énergique, aux muscles très-marqués, dont le menton a quelquefois une assez grande saillie. Les cheveux sont d'un roux incertain, peu voyant : des moutaches ou une barbe légère accentuent la physionomie. Le peintre aimait tant ces sortes de têtes, que sur une même page il en donne les traits au bourreau et à la victime, comme dans les deux volets qui représentent St. Sébastien assommé à coups de massue et un autre martyr que l'on décapite. Les nus, exécutés selon le goût italien, trahissent une science et habelité remarquables : on trouve çà et là des raccourcis pleins de hardiesse et de bonheur. L'influence de l'école brugeoise se fait aussi sentir : le maître a éloigné du regard tous les affreux détails qui pourraient accompagner les supplices ; il choisit le moment où les préparatifs sont terminés, où l'exécuteur va remplir ses fonctions, mais n'a point encore lésé le patient, Les membres sont intacts : pas de sang, pas de chairs entr'ouvertes, pas de muscles dénudés.

Michel van Coxie avait d'ailleurs un sentiment de l'élégance, qui se fait jour dans la composition, le dessin, la couleur, les figures, l'agencement, les draperies, les moindres accessoires de ses tableaux

et qui devait charmer ses contemporains. Il y avait là pour eux quelque chose d'entièrement neuf : la liberté du pinceau, la science anatomique, la désinvolture des personnages, la manière habile dont ils étaient groupés, tous ces mérites précédemment inconnus ne pouvaient manquer de séduire les spectateurs. La foule ne raisonne point, ne s'enquiert pas de l'origine des choses : elle accepta donc le nouveau style, sans chercher d'où il venait. Le plaisir est sa règle, et elle se trouvait satisfaite. Les arbres, les ciels, les fonds de paysage avaient eux-mêmes toute la facilité moderne.

La galerie de Bruxelles renferme deux tableaux de notre artiste, qui, n'étant pas signés, sont probablement des œuvres de son âge mûr. Ils donnent de lui la plus haute opinion. Le premier a pour sujet le couronnement d'épines. Au milieu du panneau, le Christ assis dans une noble attitude, drapé avec une élégance peu commune, endure les outrages de ses ennemis. Un persécuteur lui fait une de ces grimaces haineuses, où l'on voit paraître une fureur impatiente, à laquelle nul moyen ne semble assez énergique : un autre lui enfonce sur la tête l'odieuse couronne, avec une joie infernale ou, ce qui est encore pis, avec la joie du lâche qui tourmente un homme sans défense. Un troisième lève brutalement la main pour frapper le calme visage du Rédempteur : il croit pouvoir l'humilier ! Le quatrième lui présente d'un air railleur la palme

dérisoire, le sceptre de roseau qui s'est changé en sceptre véritable et mène le monde depuis bientôt deux mille ans. Ils sont groupés autour de leur victime d'une façon ingénieuse. Les traits du Sauveur expriment un poignant chagrin. Au-dessus de lui s'ouvre une arcade, par où la vue plonge dans le ciel : la vestale des nuits, la lune y promène sa lampe sacrée derrière un voile de nuages, et ses rayons donnent à la scène un caractère de douce tristesse, de mélancolique poésie.

La couleur de ces tableaux a une vivacité, une beauté admirables ; les nus y trahissent la science et la force d'un maître. Le visage du Christ laisse seul à redire : le Messie est trop accablé par la douleur. Au milieu de son affliction, il devrait conserver sinon la fierté d'un dieu, au moins celle d'un grand homme; on n'a pu lui faire perdre le sentiment de lui-même. Il fallait qu'une majestueuse pitié, une sorte de compatissant dédain flottât sur sa bouche, que son expression mît, pour ainsi dire, un abîme entre lui et ses bourreaux. N'est-il point l'emblême du génie persécuté par les hommes, qu'il veut instruire et sauver ?

Le second ouvrage du musée de Bruxelles représente la Cène : aucune imitation de Léonard de Vinci n'en diminue l'intérêt. L'action se passe dans une grande salle, d'un style italien et d'une opulente architecture. La table est placée de biais, disposition qui laisse voir tous les personnages, sans

qu'un des côtés reste vide. Sur la droite s'élève un buffet à plusieurs étages, garni de vases précieux. L'ordonnance du tableau atteste le meilleur goût, et l'harmonie générale de la composition charme tout d'abord la vue. Le Christ a une digne et sérieuse tête, mais la forme singulière du nez en détruit un peu l'effet. Ce que l'ouvrage présente de plus beau, ce sont quatre figures d'apôtres, trois dessinées dans le coin de droite et une autre située un peu vers la gauche; le convive dont elle domine le buste se lève pour mieux entendre le Christ. La distinction et la vérité, la noblesse et la force, la vie et le caractère y sont unis avec un rare bonheur et je doute qu'on les ait éclipsées. Le type du jeune esclave, peint sur le premier plan et qui transvase du vin, est encore habilement choisi. Ces deux tableaux sont d'ailleurs dans un état de parfaite conservation: les nuances n'ont rien perdu de leur vivacité.

Les ailes du triptyque, dont la Cène forme le panneau central, ont une bien moindre importance. Le volet de gauche représente le Christ lavant les pieds de ses disciples; la tête de l'apôtre auquel son humilité rend ce service est une bonne étude, mais le reste de l'image n'a pas grande valeur. L'aile droite, qui figure le Christ au jardin des oliviers, séduit par une sorte d'effet romanesque. Le Fils de l'homme s'agenouille sur une petite éminence que couronnent de grands arbres : la lune

penchée au bord des cieux l'éclaire de ses tristes rayons; devant lui apparait dans la brume et dans une atmosphère lumineuse l'ange qui lui apporte le calice. Au premier plan, les apôtres dorment d'un lourd sommeil. Dans le lointain, les soldats arrivent pour le saisir; leurs torches fumeuses, qui brillent à travers la nuit, forment avec la douce et blanche clarté de la lune un de ces contrastes, cherchés un siècle après par les grands peintres de la Hollande.

On observe encore de magnifiques têtes dans la *Mort de la Vierge*, que renferme l'église de Notre Dame des Victoires, sur la place du petit Sablon, à Bruxelles. Un palais italien est aussi le théâtre de l'événement. Couchée sur un lit très bas, l'agonisante joint les mains et tourne ses regards vers le ciel; mais sa figure exprime la terreur bien plus que l'espérance, une terreur secrète, déguisée, quoique indubitable. La tête de St. Jean a une vivacité, une originalité extraordinaires; l'apôtre placé près de lui, dans une attitude qui respire la douleur et l'accablement, frappe de même le spectateur. D'autres individus, notamment les deux hommes les plus raprochés du cadre, sur la gauche, ne méritent pas moins d'éloges. Les acteurs de cette funèbre scène sont disposés de telle manière, qu'ils forment un triangle presque régulier. Coxie voulait-il suivre la fausse idée de Michel-Ange, cette idée vraiment puérile, selon laquelle tous les groupes, sans excep-

tion, devraient avoir la figure d'une flamme? Si l'on observait les maximes des grands artistes, l'on commettrait parfois de belles extravagances! Un bon nombre d'entr'eux, ne comprenant pas leur talent, se façonnent les théories les plus comiques.

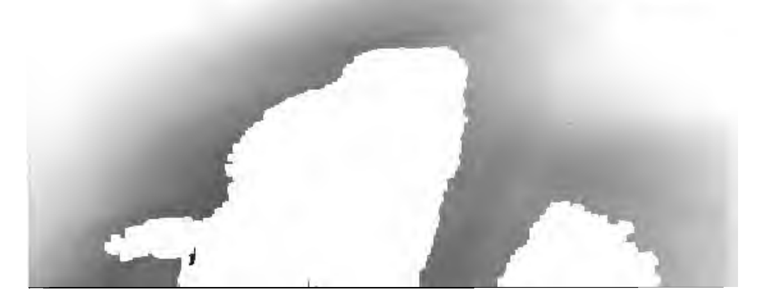
Les deux volets de ce tableau, où se trouvent exposées l'Assomption et la descente du St. Esprit, sont très inférieures à la scène principale. La fabrique laisse d'ailleurs dépérir ces trois compartiments : celui du milieu est lézardé, les vantaux ont perdu des plaques entières de couleur; si cette négligence continue, il faudra peu de temps pour les anéantir. C'est là sans doute un effet de l'oubli plutôt que de la mauvaise volonté [1].

La cathédrale de Ste. Gudule contient une Cène, dont la disposition rappelle le morceau analogue du Musée. La table y est aussi vue de biais. Le Christ, dans une noble attitude, lève la main droite pour bénir et appuie sa main gauche sur l'épaule de St. Jean, qui est penché contre sa poitrine. La tête a une expression grave et réfléchie, parfaitement

[1] Mes observations précédentes ont déjà eu de bons résultats. La ville de Bruges s'est décidée à faire un catalogue des objets d'art qui ornent ses monuments : l'Académie de Bruxelles a imité cet exemple et va entreprendre une statistique du même genre pour tout le Royaume. Lorsque j'ai commencé mon ouvrage, non seulement la Belgique se souciait peu de ses grands peintres et de leur histoire, non seulement elle laissait enlever leurs tableaux par l'étranger, mais il n'y avait pas de section des beaux-arts dans l'institut de Marie-Thérèse.

d'accord avec la nature du personnage. Deux autres convives fixent l'attention; l'un est l'apôtre placé à gauche du Rédempteur : son type original, sa longue barbe rousse et l'émotion qu'il éprouve attachent sur lui les regards; l'autre est Judas, qui, après avoir abandonné la table, s'éloigne d'un air morose : l'artiste a montré beaucoup d'intelligence dans le choix de son ignoble physionomie. On aperçoit au fond de la salle deux spectateurs, qui doivent être des portraits; ils nous offrent sans doute les images de Michel Coxie et de son fils. Les vantaux représentent David, auquel le grand prêtre donne les pains de proposition, et un autre épisode que je n'ai pu comprendre. La couleur est très harmonieuse; elle tient le milieu entre la manière des Van Eyck et celle de Rubens, entre le fini du XV[e] siècle et la fougue du XVI[e]. Elle indiquerait à elle seule la date de l'ouvrage. On remarque dans celui-ci un autre caractère assez général à cette époque : les chairs se détachent des costumes avec une dureté qui en affaiblit le relief. On ne soigne malheureusement pas plus ce tableau que la Mort de la Vierge n'est soignée par les ecclésiastiques de Notre-Dame des Victoires : les ais se divisent, la couleur s'éraille : quelques années le détruiront.

La cathédrale de Bruxelles renferme un second triptyque, dont l'authenticité ferait naître des doutes, si l'on ne conservait dans le trésor de l'église le reçu du peintre, qui en constate l'origine. Le



portement de croix, la mort du Fils de l'homme et sa descente de l'instrument fatal y sont représentés. Ce fut un des derniers ouvrages que l'artiste exécuta. Le dessin, les draperies, la couleur en sont si étranges que l'on croirait voir un tableau du peintre bizarre nommé Henri de Clerck, peintre sans goût, mais dont on ne peut oublier les productions.

Sauf Michel Coxie, Malines n'a pas vu naître un seul coloriste fameux. Elle n'a mis au monde qu'un fils unique et a été depuis lors toujours en déclinant, pareille à ces femmes douces et frêles que tue une première couche. C'est une des villes les plus mortes, les plus muettes des Pays-Bas. Un petit nombre d'habitants, de rares étrangers circulent dans ses belles rues, où l'on admire la propreté, la coquetterie de sa jeunesse. La plupart des maisons, qui les bordent, datent de la même époque : ce sont encore les magasins, les boutiques du XVIe siècle, ces boutiques jadis si remplies, maintenant si vides. Point de promeneurs sur les boulevards déserts, point d'élégants sur les places tranquilles, point de barques joyeuses sur les bras multipliés de la rivière. Les cloches elles-mêmes semblent dormir pendant qu'elles sonnent l'heure, et le chant du carillon pénètre au fond des nombreux jardins comme la voix d'une trépassée, qui fredonne dans son tombeau, pour attendre avec plus de patience l'aube du jour éternel.

TABLEAUX DE MICHEL VAN COXIE.

1. Histoire de Psyché, en trente deux feuilles. Les gravures sont de Marc Antoine et d'Augustin de Venise. Vasari, en racontant la vie du premier artiste, s'exprime de la sorte : *Disegnate da un Michele pittore — trentadue storie di Psiche e d'Amore, che sono tenute bellissime*. Mais comme elles ne portent pas le nom de famille du peintre Malinois, on ne peut dire avec certitude que les dessins étaient de lui.

2. Dieu le père, copié par Michel Coxie d'après le fameux tableau de Jean van Eyck, représentant le triomphe de l'Agneau mystique. Au musée de Berlin.

3. La Sainte Vierge, copiée par Michel Coxie d'après le tableau de Jean van Eyck, représentant le triomphe de l'Agneau Mystique. Dans la Pinacothèque.

4. Adam et Ève se réconciliant : le style rapelle celui de Jules Romain. *Cock excud.* — Une ancienne copie de même grandeur, signée *H. Cock excud.*

5. Caïn et Abel, gravure par Jean Sadeler, en 1575. *Michel de Coxij inv. J. Sadeler fecit. J. C. Vischer excud.* Munera grata Deus justi respexit Abelis, Ruricolæque nihil vota precesque putat (BG. Theol. fol. pag. 59). — Même sujet, exécuté par les mêmes artistes, avec une inscription différente : *Invidia fratrem Cainus morte necat* etc.

6. Adam et Ève trouvant le corps d'Abel assassiné. *Michael de Coxij inventor. J. Sadeler fecit.* Hen scelus ante aras etc. (BG. Theol. fol. pag. 59).

7. Le Serpent d'airain, estampe où le graveur n'a pas mis son nom, mais où on lit ces mots : *Michel flamingo inventur* (sic). Vasari en parle de cette façon dans la vie de Marc Antoine : *Le quali carte sono la storia delle serpi di Moisè.* (Voyez Zani et Brulliot).

8. David coupant la tête de Goliath. Dans la vieille église de l'Escurial.

9. Le grand prêtre donnant à David les pains de proposition, aile gauche. Dans l'église de Ste. Gudule, à Bruxelles.

9 *bis.* Le jugement de Salomon, tableau peint en 1552 par Michel Coxie, pour la salle où se réunissaient les magistrats, dans l'hôtel-de-ville de Bruxelles : sur les battants se trouvaient les images des administrateurs communaux de l'année. *Histoire de Bruxelles*, par Alexandre Henne et Alphonse Wauters, tom. 3, pag. 46.

10. St. Joachim et Ste. Anne. A l'Escurial.

11. La naissance du Rédempteur. Jadis sur l'autel de la Ste. Croix dans l'église St. Jacques, à Gand. (Descamps, *Voyage pittoresque* etc page 245.)

12. Marie, Joseph, le petit Jésus et des alliés de leur famille avec des enfants, quatorze personnes en tout. *Michel Cocxy inven. B. Dolendo fecit* (BG. Theol. fol. pag. 59).

13. Sainte famille, quatre personnages (H. W. T. III. pag. 222, n° 1043).

14. Marie et l'enfant Jésus. A Vienne.

15. La Circoncision. Dans la cathédrale de St. Rombaud, à Malines.

16. La résurrection de Lazare. Autrefois dans l'église de Ste. Gudule, à Bruxelles (Descamps, *Voyage pittoresque* etc. pag. 64).

17. La Cène, panneau central. Dans l'église de Ste. Gudule, à Bruxelles.

18. La Cène, panneau central. Au Musée de Bruxelles.

19. Jésus lavant les pieds de ses apôtres, volet gauche. Au Musée de Bruxelles.

20. Le Christ sur la montagne des Oliviers, volet droit. Au Musée de Bruxelles.

21. Le Christ couronné d'épines. Au Musée de Bruxelles.

22. Le Christ insulté par les Juifs. Autrefois dans l'église de St. Géry, à Bruxelles. (Descamps, *Voyage pittoresque* etc. pag. 55).

23. Jésus portant sa croix, volet gauche. Dans l'église de Ste. Gudule, à Bruxelles.

24. Jésus sur la croix entre les deux larrons, panneau central. Dans l'église de Ste. Gudule, à Bruxelles.

25. Même sujet exécuté sur un panneau central. Peinture qui ornait jadis l'autel de la Sainte Croix

dans l'église de St. Jacques, à Gand. (Descamps, *Voyage pittoresque* etc. pag. 245).

26. Même sujet exécuté sur un panneau central; peinture qui ornait jadis le maître autel de l'église, dans le monastère de Ste. Gertrude, à Louvain. (Descamps, *Voyage pittoresque,* etc. pag. 113).

27. Même sujet; au pied de la croix se tiennent St. Jean et les saintes femmes. *Mich. Coccienus inv. P. Furnius fec.*

28. Même sujet; tableau qui se trouvait d'abord dans l'église d'Halsenberg, près Bruxelles, et qui fut de là transporté en Espagne. *Karel Van Mander.*

29. La descente de croix, aile droite. Dans l'église de Ste. Gudule, à Bruxelles.

30. La descente de croix. A l'Escurial.

31. La résurrection du Christ, avec des personnages de grandeur naturelle. Dans le monastère des Carmélites déchaussées, à Medina del Campo, en Espagne.

32. La résurrection, volet de triptyque. Jadis sur l'autel de la Sainte croix dans l'église St. Jacques, à Gand.(Descamps, *Voyagepittoresque,*etc pag.245).

33. La résurrection. Tableau exécuté dans l'église St. Pierre, à Rome. *Karel Van Mander.*

34. Le Christ après sa résurrection, triomphant de la mort et du péché. Au Musée d'Anvers : il ornait jadis la cathédrale.

35. Le Christ sur un nuage, entouré des emblêmes qni figurent les quatre évangélistes. Estampe

gravée, on 1574, par Jean Ditmer. C'est probablement celle que l'on nomme *la Vision d'Ezéchiel.*

36. La mort de la Vierge, panneau central. Dans l'église Notre Dame des Victoires, sur le petit sablon, à Bruxelles.

37. Même sujet. Ce tableau se trouvait jadis dans l'église de Ste. Gudule, à Bruxelles : on l'a transporté en Espagne, où on le voit à l'Escurial.

38. L'Assomption, volet droit. Dans l'église Notre Dame des Victoires, sur le petit Sablon, à Bruxelles.

39. La descente du Saint-Esprit, volet gauche. Dans l'église Notre Dame des Victoires, sur le petit Sablon, à Bruxelles.

40. Le Christ et Marie qui intercèdent auprès de Dieu le père. A l'Escurial.

41. L'Adoration de l'Agneau mystique, panneau central, d'après Jean Van Eyck. Au Musée de Berlin.

42 et 43. Deux chœurs d'anges; voletsde l'Agneau mystique, copiés d'après le fameux retable de Jean Van Eyck. Dans le palais du Roi de Hollande. -

44. Les Ermites, volet de l'Agneau mystique, copié d'après le fameux retable de Jean Van Eyck. Dans le palais du Roi de Hollande.

45. Les Pélerins, volet de l'Agneau mystique, copié d'après le fameux retable de Jean Van Eyck. Dans le palais du Roi de Hollande.

46. Les soldats du Christ, volet de l'Agneau

mystique, copié d'après le fameux retable de Jean Van Eyck. Dans le palais du Roi de Hollande.

47.. Les Juges équitables, volet de l'Agneau mystique, copié d'après le fameux retable de Jean Van Eyck. Dans le palais du Roi de Hollande.

48. Les quatre évangélistes assis dans un palais, autour d'une table. *Luce Bertelli formis.*

49. St. Sébastien percé de flèches, panneau central. Dans l'église de St. Rombaud, à Malines.

50. Un bourreau montrant à Dioclétien les flèches qui ont inutilement percé St. Sébastien, volet droit. Dans la cathédrale de St. Rombaud, à Malines.

51. St. Sébastien assommé à coups de massue, volet gauche. Dans la cathédrale de St. Rombaud, à Malines.

52. St. Sébastien percé de flèches. Au musée d'Anvers.

53. Un martyr étendu sur la roue, panneau central. Dans l'église St. Rombaud, à Malines.

54. Le même saint, devant le préteur, qui lui ordonne d'encenser les faux dieux, volet gauche. Dans la cathédrale de St. Rombaud, à Malines.

55. Un martyr auquel un bourreau va trancher la tête, volet droit. Dans la cathédrale de St. Rombaud, à Malines.

56. Ste. Barbe, tableau lithographié par Strixner. Dans la Pinacothèque.

57. Ste. Cécile, tableau que possédait jadis Ru-

bens et qui se trouve dans l'ancienne église de l'Escurial.

58. St. François Xavier prêchant les païens. Autrefois dans l'église des Jésuites, à Bruges.

59. St. Jean Baptiste, volet de l'Agneau mystique, copié d'après le fameux retable de Gand. A la Pinacothèque.

60. Un martyr auquel un bourreau va couper la tête, volet. Au musée d'Anvers.

61. Un martyr attaché sur une croix, volet. Au musée d'Anvers.

62. St. Jean dans l'ile de Pathmos, contemplant la vision de l'Apocalypse, aile gauche. Sur le maître-autel de l'église St. Veit, à Prague. Van Orley a exécuté le panneau central.

63. Mort de St. Vitus, aile droite. Sur le maître-autel de l'église St. Veit, à Prague. Van Orley a exécuté le panneau central. C'est probablement là le triptyque dont parle Karel Van Mander et que l'archiduc Matthias transporta hors de Belgique.

64. Ste. Catherine. Dans la Pinacothèque.

65. De Michel Van Coxie ou de son école : le martyre de St. Sébastien. Autrefois dans l'église de St. Géry, à Bruxelles.

66. Plusieurs fresques, peintes à Rome, d'après le témoignage de Vasari.

67. Portrait d'un chef militaire, appelé Berchem, et de sa femme. A Copenhague (catalogue du musée n° 165.)

CHAPITRE IX.

Lambert Lombard.

Lambert Lombard, né de parents pauvres, étudie les ouvrages des anciens dans des traductions. — Il cultive la peinture et l'architecture — Le cardinal Pole l'emmène en Italie. — Son retour à Liége. — Détails sur sa vie et ses doctrines. — Il meurt dans la misère. — Tableaux qui restent de lui.

Rien qu'à examiner le portrait de Lambert Lombard, on sent qu'il n'est point de la race flamande. On y observe quelque chose de plus mâle, de plus austère, de plus triste et de plus réfléchi. C'est le visage d'un penseur et d'un stoïcien. Au lieu de la soumission à la nature qui distingue les peuples du

nord, cette tête annonce une lutte contr'elle, lutte dirigée par des principes intimes, par ce penchant idéal qui caractérise à son tour les nations du midi. Un souffle venu de la Grèce et du ciel italien a passé, comme une haleine inspiratrice, sur ce front large, aux tempes sillonnées de veines, sur cette barbe et sur cette chevelure antiques, sur ces yeux graves et profondément cernés. Lambert Lombard, wallon d'origine, peut être nommé le Corneille de la peinture belge.

Il vint au monde en 1506, dans la ville de Liége [1]. Son père, Grégoire Lombard, était un simple ouvrier : son labeur lui fournissait le pain de chaque jour, mais ne lui rapportait pas assez pour qu'il pût faire des économies. Lambert ne reçut donc qu'une instruction peu étendue et n'apprit point les langues anciennes. Quand il fut arrivé à l'adolescence, on le mit chez un peintre, non dans l'espoir qu'il se rendrait célèbre, mais qu'il pourrait bientôt gagner sa vie. On ne sait à quelle époque précise il devint le disciple d'Arnold Beer et de Jean Gossart: ce furent eux cependant qui le formèrent et lui ouvrirent les portes du palais magique, où réside la beauté. Dès que son talent eut grandi, que les florins visitèrent son humble retraite, il se

[1] Ni Lampsonius, ni Karel Van Mander ne donnent cette date; mais elle ressort de l'inscription qui entoure le portrait de Lombard, dans l'opuscule du premier auteur. La voici : *Lambertus Lombardus pictor eburonensis, anno aet. XLV, MDLI.*

maria, étant fort jeune encore[1]. Cette nouvelle condition, loin d'affaiblir son amour du travail, parut l'augmenter. On pense en général que le célibat favorise l'esprit, que les soins du ménage, les caresses d'une femme et le tintamarre des enfants dissipent l'inspiration. Mille faits prouvent le contraire, dans les temps anciens et dans les temps modernes. Sans sortir du sujet qui nous occupe, nous rappelerons seulement au lecteur que Jean Van Eyck, Quinten Matsys et Rubens, les trois artistes flamands les plus originaux, ne craignirent pas les chaînes matrimoniales et ne perdirent point leur verve près du foyer domestique. Le calme des passions réelles seconde l'intelligence; le talent doit surtout brûler de cette passion idéale qui rêve l'infini et se prosterne aux pieds de brillantes chimères.

Les tendresses conjugales furent donc loin d'énerver Lambert Lombard. Un nouvel amour s'empara de lui, l'amour de la science et de l'étude; il avait été peintre jusqu'alors, il devint un penseur distingué. Le germe de cette affection dormait en lui et

[1] J'extrais ces détails et presque tous ceux qui vont suivre d'un opuscule de Lampsonius intitulé : *Lamberti Lombardi apud Eburones pictoris celeberrimi vita.* Cette brochure imprimée à Bruges en 1565, par Hubert Goltzius, disciple du peintre liégeois, est d'une extrême rareté. Van Mander nous apprend que, malgré tout ses efforts, il n'a jamais pu s'en procurer un exemplaire ; soixante douze ans après, Sandrart ne réussit pas mieux (1603-1675). Je suis donc le premier auteur qui en tire parti.

n'avait besoin pour s'éveiller que d'une circonstance propice. Lambert Lombard travaillant à Middelbourg, en Zélande, y fit la connaissance d'un certain Michel Zeghers, secrétaire de la ville et grand amateur de tableaux. Comme celui-ci se trouvait un jour dans son atelier, il montra au dessinateur un solécisme que l'on avait commis, en gravant une légende sous un portrait de Didon. Cette remarque amena l'entretien sur les artistes de la Grèce et de Rome. Zeghers parla de leurs théories, que nous a conservées Pline le naturaliste, et les porta aux nues. Il lui cita, entr'autres choses, un précepte fameux concernant la manière dont on doit finir les extrémités du corps humain. Ces discours enflammèrent Lombard du désir de connaître l'antiquité, en sorte qu'il se mit sans attendre à étudier les éléments du latin et du grec. Mais il s'aperçut bientôt qu'il avait entrepris une tâche longue et difficile. La grammaire et le lexique le détournaient d'ailleurs de sa profession, et comme il n'était pas dans l'aisance, comme la ville elle-même offrait peu de ressources, il lui fallut abandonner son dessein. Il prit le parti de satisfaire sa curiosité à l'aide de traductions françaises et italiennes, car les livres de ce genre n'étant pas encore nombreux, on devait suppléer à ceux qui manquaient dans une langue par ceux que possédait un autre idiome. Malheureusement Lombard ne comprenait l'italien que là où il ressemblait aux

expressions françaises. Mais son courage triompha des obstacles, et de nouvelles translations voyant sans cesse le jour, il acquit peu à peu une profonde connaissance de l'antiquité. L'histoire et la poésie païennes ne lui devinrent pas seules familières, il analysa encore les ouvrages philosophiques, surtout ceux qui traitent de la morale. Aussi, dans les conversations érudites, ses interlocuteurs admiraient-ils d'autant plus son savoir qu'il avait dû l'obtenir par des chemins détournés [1].

Cette contemplation perpétuelle des anciens créa en lui une sorte d'affinité avec eux. Son maître, Jean Gossart, avait d'ailleurs dû souvent l'entretenir de ses pérégrinations en Italie. Sa seconde manière avait pour base l'imitation de l'école ultramontaine : Lambert saisit de préférence l'élément qui flattait son goût. L'architecture ne l'occupait pas moins que la peinture, mais là encore il cherchait avec timidité dans la poussière la trace des Grecs et des Romains. Aussi, lorsqu'il fut de retour à Liége où, soit dit en passant, l'exemple des Van Eyck et de Hemling n'avait pas perfectionné les arts du dessin, où les coloristes étaient de grossiers barbouilleurs et ne jouissaient pas d'une considération plus grande

[1] Le séjour de Lambert Lombard dans la ville de Middelbourg me fait penser qu'il y était allé exprès pour recevoir les leçons de Mabuse. Lampsonius se sert, il est vrai, des termes suivants : *ubi tùm forte degebat*. Mais les détails qu'il donne semblent contredire ce membre de phrase.

que les manœuvres [1], lorsqu'il eut donc regagné sa ville natale, ses productions éveillèrent l'étonnement parmi les hommes de sa classe et parmi les magistrats : les connaisseurs refusaient de croire qu'il n'eût point vu l'Italie, et Jean Schorecl était de ce nombre. Deux amis intimes de Réginald Pole, cardinal anglais, l'un natif de Brescia et l'autre de Venise, portèrent le même jugement à la première vue : ils dirent ensuite que personne n'avait aussi bien peint sans être né dans la Péninsule. Un panneau les émerveilla surtout : l'artiste y avait représenté, pour le cardinal, le dialogue de Cébès, où Hercule se trouve placé entre le vice et la vertu. Mais cette grisaille ne fut faite qu'à Rome et Lambert Lombard est encore à Liége.

Une circonstance lui permit d'en sortir, d'aller voir les brillantes productions des maîtres italiens. L'évêque de Liége, Érard de la Marck, lui proposa, en 1538, de suivre au-delà des monts Réginald Pole et d'y vivre entretenu par lui. Comme un artiste philosophe, il ne balança point à quitter sa femme, se jugeant heureux de pouvoir accepter. Raphaël, Mantegna, Michel-Ange, Titien, Baccio Bandinelli exaltèrent

[1] « . . . . prœter morem etiam reliquorum ejusdem loci atque artificii hominum, qui omnis elegantioris doctrinæ passim usque eo erant expertes, ut propterea omnium pulcherrima pingendi ars neglecta adhuc jaceat; nec ut eruditissimis illis veterum temporibus, in liberalium, sed sordidarum artium numero habetur. » *Vie de Lambert Lombard*, par Lampsonius, p. 6.

son imagination et lui apparurent comme son idéal personnifié. Les reproches que Lampsonius adresse aux peintres flamands du XVe siècle, pour mieux louer les peintres italiens, sont assurément curieux et montrent comment on jugeait alors ces fondateurs de la gloire nationale. Il ne voit en eux qu'une misère perpétuelle et une affectation indigente, qui, au lieu de charmer le spectateur, lui inspirent seulement de l'ennui et du dégout : leurs tableaux compassés, produits d'une âme sèche et inféconde, œuvres dénuées de naturel, semblent vouloir communiquer au public la fatigue et la tristesse des auteurs, lesquels, n'étant jamais satisfaits de leurs peintures, ne cessaient de les lécher et portaient le soin jusqu'à la superstition [1]. Voilà de quelle manière dédaigneuse le XVIe siècle traitait le XVe, sans se douter que celui-ci devait briller dans l'histoire d'une splendeur bien plus vive; la réaction était poussée tellement loin qu'on n'épargnait pas les mots injurieux et qu'on déniait tout mérite, ou peu s'en faut, à la douce et noble cohorte des peintres brugeois. Ainsi chancelle la gloire sur le flot mouvant de l'opinion publique : l'homme de génie lui-même est contesté, non-seulement par les individus qui l'entourent, mais par les générations futures. Homère, le Dante et Shakespeare ont essuyé bien des tempêtes, leur nef sem-

1 *Lamberti Lombardi vita*, page 12.

blait par moments perdue entre deux lames; tout-à-coup une vague plus forte les soulevait dans les airs, l'humanité battait des mains sur la grève et la brise agitait leur pavillon triomphant: luttes, périls, changements de fortune, voilà les conditions de toute destinée ici-bas; quelque triste que soit cette maxime, nous devons en accepter les conséquences.

Érard de la Marck voulait employer le talent du peintre liégeois à orner un grand nombre d'édifices, qu'il avait ou construits ou restaurés. Cette tâche paraissait lui convenir spécialement, vu la rapidité de son pinceau : il faisait plus d'ouvrage et terminait mieux un travail en peu de temps que d'autres artistes pendant une longue série de jours. Il usa de cette facilité pour copier avec promptitude les créations italiennes: elle eut cette conséquence heureuse que son adresse se développa dans la même mesûre, à tel point que les artistes du lieu, et entr'autres François Salviati, admiraient la perfection et la célérité de son travail. Or, les descendants des Romains ne prodiguent pas leur estime aux étrangers.

La favorable chance qui l'avait conduit au-delà des monts ne se soutint pas : l'accident le plus grave dont il pût être menacé, arriva justement pour son malheur avec un à-propos fatal. Lombard travaillait depuis quelques mois seulement dans la Péninsule, quand la mort frappa Érard de la Marck. Le tom-

beau engloutit du même coup ses espérances et son protecteur. Il se trouva sans ressources, loin de son pays, au milieu d'une population où il avait peu de connaissances. La fierté de son caractère ne lui permettait pas de chercher à gagner sa vie, en exécutant des travaux subalternes, ou en peignant pour un artiste secondaire, mais bien achalandé. Ses amis pensaient que le nouveau prince-évêque ne lui serait pas moins favorable que son prédécesseur, et lui conseillaient dans leurs lettres de revenir le plus tôt possible. « D'ailleurs, nous dit naïvement son biographe, il commençait à juger bon de prendre soin de sa femme, qui était de son âge et qu'il avait laissée bien portante sous le toit domestique[1].

Une fois dans sa ville natale, rien ne lui eût été plus facile que d'obtenir de grandes richesses, par son double talent de peintre et d'architecte. Malgré la brièveté de son séjour en Italie, plusieurs qualités de Mantegna, de Baccio Bandinelli et de Michel-Ange avaient passé dans son style : la grâce de Raphaël ne lui avait pas échappé entièrement et un reflet du Titien illuminait sa couleur. Pour l'art de bâtir, le genre étrusque et l'ordre dorique étaient ceux qu'il préférait. Lampsonius trouve une certaine harmonie entre leurs formes sévères et ses mœurs stoïques, entre la solidité de leurs masses et sa grande

[1] « Prœterquam quòd uxoris quoque rationem sibi jam habendam esse judicabat, quam integra etiam num, et suæ par ætate domi reliquisset. » *Vie de Lambert Lombard*, par Lampsonius, pag. 25.

taille, sa forte complexion. Le goût italien étant alors une fureur, tout le monde voulait employer l'artiste classique : on lui offrait des prix dignes d'attention. Mais, par malheur, c'était un homme à principes que le gain ne tentait nullement, qui prenait sa fantaisie pour règle. Mettant sa principale joie dans l'étude des belles lettres et des questions philosophiques, la lecture absorbait une grande partie de ses journées; il aimait mieux cultiver son esprit que de se livrer à l'exercice plus matériel de la peinture, et il lui semblait que vivre autrement, ce n'aurait pas été vivre. D'après son opinion, il fallait bien faire plutôt que faire beaucoup, ne pas changer l'art en un métier servile et toujours se souvenir que son but n'est pas de contenter un besoin, mais de charmer les yeux, d'offrir à l'âme une jouissance honnête. Un passage de Vitruve exerça l'influence la plus décisive sur sa conduite. L'auteur y dit qu'un architecte doit avoir dans l'esprit une grande noblesse et être exempt d'avarice, qu'il ne doit pas demander des travaux, mais attendre qu'on le prie de s'en charger. Lambert Lombard estimait conséquemment indigne de lui l'activité perpétuelle qu'exigent l'ambition et la soif des richesses; il aurait cru aliéner son indépendance. agir comme un mercenaire. Il était donc impossible que la pauvreté ne fut point son partage.

Les trois évêques qui régnèrent successivement après Erard de la Marck lui témoignèrent la plus

grande faveur; les parents de ces princes ne le traitèrent pas moins bien; tous les hommes riches et puissants du diocèse avaient pour lui une affectueuse estime, les individus les plus remarquables par leur esprit et leur science lui montraient les mêmes dispositions. Ce n'était pas son talent seul qui lui méritait ce bon accueil : il avait une brillante manière de converser, où l'érudition et la plaisanterie jouaient successivement leur rôle. Ses épigrammes étaient parfois très mordantes, lorsqu'il s'adressait aux courtisans de l'évêque et les remettait à leur place. Fiers de leur noblesse ou de leur opulence, ils croyaient pouvoir s'égayer aux dépens d'un homme sans armoiries et sans fortune. Mais leur joie superbe n'était pas de longue durée : l'artiste leur lançait de fins sarcasmes, dont le poison restait dans la blessure, à la grande joie de l'évêque et des autres assistants, car, en fait de raillerie, un auditoire est toujours sans pitié. Il fallait bien alors qu'ils traitassent comme un égal celui qui se montrait supérieur à eux par les seules qualités véritables, par les dons de la nature. Malheureusement les princes de Liége se contentaient de l'applaudir et ne lui octroyaient que des éloges : leur main restait fermée, leur bourse ne s'ouvrait pas; ils pouvaient sans s'appauvrir, sans faire de sacrifices, le tirer de l'indigence; ils aimaient mieux, comme d'habitude, prodiguer leurs récompenses à des sots parfaitement inutiles, montrer une absence totale de coup-

d'œil : c'est là une espèce de folie particulière aux puissants du monde. Les hommes d'élite ont seuls le tact d'employer les gens habiles et d'en tirer tous les services qu'ils sont capables de rendre : il n'y a que les grands capitaines qui savent se choisir de bons lieutenants.

Lambert Lombard, ayant perdu sa première femme, en épousa une seconde, qu'une troisième vint ensuite remplacer : toutes lui donnèrent des enfants, ce qui n'augmenta pas son bien-être. Il ne tomba pas néanmoins dans la misère, dans cette misère absolue qui dégrade le corps et exténue l'esprit ; pour diminuer ses dépenses, il vivait hors de Liége, sur ces côteaux poétiques dont la Meuse berce l'image [1]. Sa famille y jouissait d'une décente médiocrité, où ni l'intelligence ni les organes n'étaient victimes. On s'étonnerait cependant de son obstination à ne point se procurer par lui-même une aisance plus grande, si l'histoire n'était pleine de faits analogues : les hommes réfléchis, qui suivent des principes, ont habituellement cette raideur maladroite ; n'obéissant qu'à une impulsion morale, les circonstances extérieures les touchent peu ; ils laissent fuir sans sourciller les occasions les plus belles, quand elles ne coïncident point avec leur disposition intime. Puis, comme le malheur ne les épargne pas, ils se trouvent sans défense contre ses coups : n'ayant

[1] Karel Van Mander.

point profité de la belle saison pour se construire une demeure, ils supportent la tempête dans toute sa rage.

La pauvreté de Lambert Lombard ne l'empêchait pas de satisfaire des goûts qui accompagnent le plus souvent la fortune : lorsqu'il se trouvait en fonds, il achetait des statues antiques, des pierres gravées, les productions modernes où il retrouvait dans une certaine mesure les qualités du génie grec et romain; sa principale dépense toutefois portait sur les médailles. Il en lisait si bien les inscriptions, il en expliquait si habilement les empreintes, qu'il ne le cédait à personne, pas même aux plus rompus dans ce genre d'exercice, aux hommes qui connaissaient le mieux les langues mortes et l'histoire des nations payennes. Ce fut lui qui eut la gloire d'introduire dans les Pays-Bas l'étude de la *numismatique*, substantif dérivé du grec dont Lampsonius réclame l'invention [1]. Il forma un élève d'une habileté peu commune, cet Hubert Goltzius de Bruges, qui a imprimé sa biographie et qui publia d'excellents ouvrages sur la science des monnaies; il lui apprit en même temps cette science et l'art du dessin, comme le bibliopole le dit dans ses livres.

Il enseigna la peinture à trois autres disciples, Frans Floris et Guillaume Key, originaires d'Anvers,

[1] « Sic enim hoc studiorum genus novo, sed tamen ut arbitror non nimis inepto vocabulo appellare liceat ». Vie de Lambert Lombard, pag. 31.

et Dominique Lampsonius, né à Bruges. Leur sollicitude pour son bonheur et leur gratitude pour l'instruction qu'il leur communiquait, leur donnèrent plusieurs fois le courage de lui adresser des observations sur l'espèce de nonchalance dont il faisait preuve, en mettant au jour si peu de tableaux : ils lui conseillaient de déployer sa force, d'illustrer son pays par ses créations. Il leur répondait alors qu'il attendait de jour en jour les ordres des princes.

« Les évêques de Liége, disait-il, ont déjà voulu me charger de grandes entreprises, où j'aurais appliqué toutes les ressources de mon esprit. Mais par suite d'une déplorable fatalité, ils ont perdu la vie ou la puissance, avant que leurs affaires ou celles du diocèse leur permissent de songer, dans une situation tranquille, à effectuer leurs desseins. Or, je suis leur client, et l'on ne doit point trouver blâmable que, me tenant prêt à leur obéir, l'amour du gain ne m'ait pas fait louer mes services aux particuliers. Je me serais ainsi rendu coupable d'injure envers les chefs de l'Etat, puisque j'aurais annoncé que, n'ayant plus d'espoir dans leurs dispositions libérales, je me voyais contraint pour vivre de recourir à des travaux subalternes et à des personnes inférieures. »

Ses élèves se laissaient d'autant mieux convaincre par ces arguments, que ses lectures et ses recherches perpétuelles prouvaient sa haine de la fainéantise et de l'indolence; ils n'auraient donc pu, dans tous les cas, lui reprocher que de dissémi-

ner ses forces. Ils le voyaient d'ailleurs, malgré ses études littéraires, tracer une foule de dessins, tantôt se servant d'un crayon rouge ou d'un crayon ordinaire, tantôt d'une plume à écrire, tantôt de couleurs blanches et noires, ce qui formait une grisaille. Beaucoup de peintres célèbres ont affectionné cette méthode expéditive : elle a le précieux avantage de concentrer leur fantaisie sur l'invention et la ligne, sur la beauté des formes, de ne pas la distraire pour l'occuper des enjolivements du coloris. Mais de tous les moyens, c'était la plume qu'il préférait. Il exécuta de la sorte un grand nombre d'esquisses ; les unes, destinées à de simples particuliers, étaient comme des essais, des préludes aux magnifiques ouvrages qu'il espérait toujours se voir demander par les princes; un ami de Lampsonius, qui habitait l'Angleterre, en possédait de fort brillantes, où se trouvaient représentés des corps d'hommes et de femmes, nus, occupant diverses postures, debout, pliés, penchés en avant ou en arrière. Les autres croquis témoignaient de ses nobles sentiments. Comme beaucoup d'artistes supérieurs, Mantegna, Raphaël, Albert Dürer, qui unissaient la bonté aux plus grands mérites, Lambert Lombard donnait fréquemment des sujets tout préparés à de pauvres diables, ne sachant ni dessiner, ni composer; ceux-ci se trouvaient heureux de les mettre en couleur et de gagner ainsi leur pitance. Pour atteindre plus facilement ce but, il prit même le parti de faire

graver sur cuivre un assez bon nombre de motifs esquissés par lui et de les mettre en vente : peintres, sculpteurs, architectes, verriers, tous y puisaient et accéléraient leurs travaux. Ce ne fut pas la seule conséquence de cet acte bienveillant. On exécuta les planches dans l'atelier de Lambert Lombard et sous ses yeux; il se forma donc chez lui une école de gravure, dont les élèves séjournant par la suite en différentes villes, mais surtout à Anvers, propagèrent le goût des estampes. Il leur apprenait à manier le crayon et le burin, à transporter sur le métal non-seulement ses ouvrages, mais ceux de tous les grands artistes. Cette classe lui était plus dispendieuse que profitable, et lui montra l'espèce humaine sous un jour peu flatteur. Nulle part l'ingratitude n'est générale comme dans les relations d'intelligence; chacun a de soi-même une si bonne opinion, qu'en fait d'esprit, de talent, il ne croit jamais rien devoir à personne, ou, s'il pense avoir quelques obligations, il les atténue avec un art digne des sophistes grecs. Combien d'hommes, je parle même des plus nuls, lisent-ils un ouvrage sans se dire qu'ils auraient fait mieux? Combien d'élèves reconnaissent-ils les services de leurs maîtres, sans prétendre qu'ils se seraient développés tout seuls? Quelle passion est plus subtile, plus intraitable que la vanité? L'expérience montrait chaque jour à Lambert Lombard qu'elle n'a point de bornes. Maint disciple avait hâte de secouer sa tutelle : aussitôt

qu'ils possédaient quelque adresse, ils se jugeaient assez savants pour marcher sans guide, pour tirer profit de leur habileté. Mais la plupart voyaient bientôt qu'ils s'étaient fait illusion, ou, quand ils ne le voyaient pas, les autres ne s'en apercevaient que mieux. Affranchis prématurément d'une sage et puissante direction, ils oubliaient peu-à-peu les principes qu'il leur avait enseignés et tombaient de chute en chute dans une incapacité humiliante. Ce résultat n'effrayait pas les autres, qui se croyaient mieux doués par la nature. Lambert Lombard ne s'irrita jamais de leur présomption : quelques personnes le taxaient d'imprudence, mais il ne changait point de conduite envers ses disciples : rien ne pouvait paralyser ses généreux sentiments. Il eut l'âme assez grande pour envoyer lui-même en Italie deux élèves, qui donnaient de belles espérances et voulaient le quitter; bien mieux, il supporta pendant assez longtemps les frais de leur entretien, avec quelques amis dont ses recommandations leur avaient gagné l'intérêt.

Voilà ce que Lampsonius nous apprend de Lambert Lombard. Il ne nous transmet aucun détail sur sa vieillesse, ni sur ses derniers moments. Chose d'autant plus étrange et plus regrettable que, suivant un historien liégeois, il aurait été contraint de chercher un asyle dans l'hospice du mont Cornillon, où il aurait terminé ses jours. Cette triste fin semble assez probable, quand on examine la fierté de son

caractère et son noble désintéressement : les luttes de la vie exigent une autre armure. Un fait aussi grave demanderait cependant à être constaté d'une manière plus positive. Lombard expira en 1560, âgé de 54 ans [1].

Si l'on ajoutait foi aux assertions de Van Mander, notre artiste aurait parcouru les Pays-Bas, visité la France et l'Allemagne : ces voyages sont néanmoins plus que douteux, car, selon le biographe, il n'aurait pas traversé ces pays uniquement pour se rendre dans la péninsule; il y aurait fait des études qui nous sont expliquées en termes baroques. « Il sut y découvrir certains antiques, que les Francs ou les Germains avaient exécutés autrefois, lorsque des séditions, des guerres intestines et d'autres malheurs avaient corrompu et presque anéanti les arts. Il copia soigneusement ces antiques, avant d'avoir vu Rome, et tira des ouvrages francs les principes essentiels de l'art; il était même devenu si habile et si expérimenté dans ces choses, qu'il pouvait dire sur le champ où une œuvre avait été faite et à quelle époque. » Je pense que Van Mander ne comprenait pas bien ses paroles; s'agit-il ici de l'architecture et de la sculpture gothiques? Ses expressions auraient alors dû être plus claires. Malgré son

[1] Ce n'est pas Lampsonius qui donne cette date, quoique son livre ait été imprimé cinq ans plus tard : elle se trouve en haut d'un portrait de l'artiste, gravé par Théodore Galle; on y lit en effet : *Floruit et obiit apud Leodienses, anno* 1560.

amour de l'antiquité, Lombard étudia effectivement l'art du moyen-âge, mais sa pauvreté ne lui permit pas les promenades du touriste. Comme d'ailleurs ces voyages auraient eu l'art pour but principal, Lampsonius en aurait certainement parlé, s'ils n'étaient une fiction [1].

Quant au système de Lambert Lombard, on y trouve le rigorisme classique de la France dans toute son étroitesse; Boileau ne fut pas plus gourmé, plus despotique, un siècle après; les tendances des peuples romans se trahissent là, chez un wallon, d'une manière assurément fort curieuse. Parmi les artistes modernes, André Mantegna. Michel-Ange et Baccio Bandinelli étaient ceux qu'il préférait : il voyait en eux une intelligence plus complète, un sentiment plus juste des conditions de l'art, un amour scrupuleux de la perfection intime, qu'ils mettaient au-dessus d'une facilité, d'une élégance apparentes et du prestige des couleurs. Il disait néanmoins qu'ils devaient toutes leurs qualités à l'imitation des Anciens et, par suite, il aimait mieux étudier le beau dans les statues, dans les fragments qui nous sont restés des nations *juvéniles* de la

[1] Un auteur belge n'a-t il pas eu la singulière idée de faire secourir l'artiste liégeois par le souverain pontife Clément VII, mort en 1534, c'est-à dire quatre années avant le voyage de Lambert Lombard en Italie! Lampsonius rapporte en effet qu'il envoya cinquante pièces d'or à un peintre tombé dans l'indigence. Mais ce peintre était Balthasar Peruzzi, de Sienne. *Lamberti Lombardi vita*, pag. 29 et 30.

Grèce et de Rome. Mais il cherchait à en saisir la vie intime plutôt qu'à en imiter la forme matérielle, quoiqu'il lui advint parfois de les copier. S'occupant surtout de l'excellence fondamentale des choses, les productions païennes, souvent moins brillantes, moins raffinées que les œuvres postérieures, lui semblaient annoncer un génie plus solide, plus exquis, moins faillible et moins sujet à donner prise au blâme. Il appelait cette sûreté de jugement l'essence ou la grammaire de l'art, vu la certitude des règles touchant les parties du discours. L'esquisse d'une seule statue antique lui était plus profitable, disait-il, que ne pourrait l'être celle de tous les ouvrages modernes. Il ne dédaignait pas cependant les travaux gothiques, ni ceux du xv[e] siècle; il en faisait même l'éloge et en dessinait quelques uns; nonobstant leur maigreur, leur raideur et leur sécheresse, il y trouvait réalisées certaines lois de la théorie gréco-latine. Mais il estimait que ces qualités avaient pour source une tradition ininterrompue, qui avait fait connaître aux artistes du moyen-âge les principes des anciens; leur infériorité venait même de ce qu'ils y attachaient trop d'importance, qu'ils s'appuyaient uniquement sur les préceptes et n'étudiaient plus la nature, comme les populations païennes. Or, ces maximes, ayant besoin d'être constamment élucidées par l'imitation des objets réels, étaient elles-mêmes peu à peu tombées dans l'oubli, de sorte que les modernes avaient été poussés vers un

excès contraire; devenue leur seule ressource, l'observation les avait égarés dans le chaos du monde, et il avait fallu péniblement tirer de la pratique des règles nouvelles. Mais l'on n'avait encore pu, malgré tous les efforts et malgré le secours des hommes d'élite, remonter au point d'où l'on était descendu à travers des ténèbres croissantes.

Le lecteur reconnaît ici des idées, qui ont depuis lors été souvent émises; quoique la valeur en soit très contestable, elles ont joué un grand rôle et exercé beaucoup d'empire sur les esprits. Les Belges doivent donc les revendiquer. Lampsonius formule, d'après son maître Lombard, d'autres considérations importantes, dont la réussite n'a pas été moindre et par lesquelles il explique le développement de l'art grec [1]. Si on prend la peine de les lire, on verra que pendant trois cents ans, la France a reproduit les apercus du grave Liégeois [2].

Les tableaux du roi de Hollande que l'on attribue à Lambert Lombard sont-ils effectivement de lui?

[1] Pages 17 et suivantes.

[2] Au rebours de tous les peintres flamands, Lombard avait un grand mépris pour le paysage et pour les objets inanimés : « Nam de solo corpore humano meritò in hoc quidem argumento loquor, propterea quòd ut universæ philosophiæ finis est perfecta hominis cognitio, quia in eo tanquam parvo quodam mundo tota rerum universitas continetur : ita graphices et sculpturæ finis est hominem ponere, quia hominis externa species omnes omnium rerum adspectabilium vel in lineis, vel in coloribus, formositates complectitur. » *Lamberti Lombardi*, pag. 21 et 22.

On pourrait en douter de la manière la plus sérieuse : ils ne correspondent pas à l'idée que les pages précédentes ont fait concevoir de son style. La manière brugeoise y règne encore; on y trouve le même fini, le même goût de dessin et d'ajustements, la même affection pour la nature. Les traces de l'influence grecque y sont presque nulles. Le plus beau figure une vision, qui apparaît à un homme endormi sur une plate forme. Sa longue barbe, ses traits nobles et réguliers lui donnent du caractère jusque dans l'insignifiance du sommeil. Il voit en rêve St. Michel au milieu d'une gloire; vêtu d'un splendide costume de guerre, les ailes déployées, la lance à la main, il occupe le haut du tableau. Son visage et celui des trois anges qui l'accompagnent, ont une remarquable élégance. L'un d'eux, portant l'épée de la justice, s'offre à nous sous une armure du xve siècle; cette panoplie et le fond doré de l'auréole qui les environne, accroissent mes doutes. Au second plan, l'on découvre un jardin, puis pardelà le jardin un fleuve surmonté d'un pont, de hautes collines et une grande campagne où dort la lumière du soir [1].

Le second tableau représente Pharaon et ses troupes engloutis par la mer-rouge. A droite, sur la grève, le peuple d'Israël se foule autour d'un rocher. Moïse étendant sa baguette vers les flots,

[1] Ce tableau et le suivant sont décrits dans le premier volume, page 85.

leur commande de dévorer les ennemis des Juifs. Le prince et les soldats de son armée ont des types, des expressions ridicules : l'aventure leur plait médiocrement, et le peintre semble avoir voulu en faire autant de charges. Les côteaux pierreux qui bordent l'élément terrible, le sol déployé au-dessous et les vagues roulantes forment un paysage assez digne d'attention.

Deux autres peintures, ayant pour sujet les *Fléaux de Dieu* et réunies dans un même cadre, possèdent un moindre mérite. Il serait inutile de chercher à en faire concevoir la disposition un peu obscure et embrouillée. Mais ceux-là encore n'ont rien, ni dans l'ensemble, ni dans les détails, qui rappelle la forme italienne. Chez Lambert Lombard, comme chez beaucoup d'artistes, des instincts secrets, plus puissants qne le calcul, auraient-ils neutralisé les théories? Marchait-il d'un côté, pendant qu'il regardait de l'autre, semblable aux damnés du poète florentin qui ont le visage tourné à rebours? Se laissait-il conduire, malgré lui, par les traditions de l'école brugeoise? A-t-il eu deux manières successives et se montra-t-il fidèle au xve siècle, pendant la première partie de son existence? Ou enfin, les marchands de tableaux, avec leur délicatesse ordinaire, lui auront-ils attribué ces ouvrages sans autres motifs que des raisons d'intérêt? Ce qu'il y a de manifeste, c'est que tous les documents le représentent comme ayant dès sa jeunesse aimé l'art ita-

lien, comme s'en étant approprié le style d'une façon étonnante. Plusieurs de ses tableaux ont passé pour des Corrèges. N'oublions pas néanmoins qu'il avait trente deux ans, lorsqu'il franchit les Alpes. On résoudrait facilement ces questions, sans la rareté de ses ouvrages : mais deux circonstances en ont diminué le nombre déjà très faible. Il parait que Henri Maximilien de Bavière emporta de Liége ses plus belles peintures, qui lui servirent à orner son palais de Bonn; elles devinrent la proie des flammes, pendant le bombardement de la ville. Dans la patrie de l'artiste, quelques églises, entr'autres St. Lambert, possédaient encore de ses tableaux : ils disparurent, en 1790, au milieu du tourbillon révolutionnaire.

TABLEAUX DE LAMBERT LOMBARD.

1. Vénus et l'Amour. (Filhol t. 1, Paris, 5804, n° 37).

2. Jupiter, avec cette inscription : *Fulmina sub Jove sunt* etc. *H. Cock excudit* 1553. Dans la bibliothèque impériale de Vienne.

3. Les douze Sibylles. (H., W. pag. 105, n° 5606).

4. Le passage de la Mer rouge. Dans le château du roi de Hollande, à La Haye.

5. Moïse faisant jaillir l'eau du rocher; gravure signée comme il suit : *Hans Collaert f. Lambertus Lombardus inventor. Hieronymus Cock excudebat.* Dans la bibliothèque impériale, à Vienne.

6. Judith donnant à sa servante la tête d'Holopherne. (Zani, p. II, V. IV, pag. 53).

7. Esther devant Assuérus. *Lambertus Lomb. inv. H. Cock excud.* 1553. Dans la bibliothèque impériale, à Vienne.

8. Les fléaux de Dieu. Dans le château du roi de Hollande, à La Haye.

9. L'adoration des Bergers. A Vienne.

10. Marie assise, tenant sur ses genoux son fils endormi. A Berlin.

11. Jésus prêchant le peuple. (Fü. pag. 37, n° 3).

12. D'après Lambert Lombard : Jésus racontant la parabole du semeur. (MG. H. n° 1412. Zani p. II, vol. VI, pag. 188).

13. Lazare ressuscité par le Christ. A Berlin.

14. Même sujet; gravé par Pierre Myricinus ou par Adrien Collaert. (Zani. p. II, vol. VI, pag. 298).

15. Le Christ ressuscitant le fils de la veuve. (H., W. pag. 1013) n° 5598).

16. Le Christ dinant chez Simon le pharisien; Madeleine lui parfume les pieds. Dans la bibliothèque impériale, à Vienne.

17. La pêche miraculeuse. (H., W. p. 562, n° 3059).

18. La Cène, gravée d'après Lambert Lombard par Giorgio Ghigi. (Zani, p. II, vol. 7, pag. 106).

19. Même sujet, avec cette inscription : « Peradmirandæ mansuetudinis exemplum » etc. *Lambertus Lombardus inventor. Hieronymus Cock excude. cum gra. et privilegio* 1551, (MG., tom., 91).

20. Jésus lavant les pieds des apôtres. (Fü : IV, pag. 39, n° 5).

21. Jésus sur la croix, dessin attribué à Lambert Lombard, mais qui porte la date de 1562. (Cat. de Weigel, 1re par. pag. 68, n° 1093).

22. Jésus mourant sur la croix. (H., W. p. 1013, n° 5596).

23. Descente de croix. Dans la galerie de Florence.

24. Même sujet. (Fü. IV, pag. 42, n° 7).

25. Marie tenant le corps du Christ sur ses genoux. Chez M. Kruger, conseiller d'état, à Aix-la-Chapelle. *Passavant*, pag. 399.

26. Marie embrassant avec douleur le cadavre du Christ posé sur ses genoux. On aperçoit dans le fond la ville de Jérusalem. Dans la Pinacothèque.

27. Le Christ cheminant avec les deux pèlerins d'Emmaüs. (H., W. pag. 1013, n°5599).

28. St. Pierre et St. Jean guérissent un boiteux. (Fü. IV, pag. 45, n° VIII).

29. Le Christ et les douze apôtres, treize feuilles. (H., W. pag. 1014, n° 5604. — MG. H. n° 1770).

30. Des apôtres et des saints, onze feuilles. (H., W. pag. 1014, n° 5605).

31. Une vision, tableau qui se trouve à La Haye, dans le château du roi de Hollande.

32. Hercule entre le vice et la vertu, tableau exécuté à Rome pour le cardinal Réginald Pole. *Vie de Lambert Lombard*, par Lampsonius.

CHAPITRE X.

François de Vriend, dit *Frans Floris.*

Frans Floris naît à Anvers et apprend d'abord la sculpture. — Il devient élève de Lambert Lombard. — Son voyage en Italie. — Succès qu'il obtient au retour. — Il vit dans l'intimité des princes et des grands seigneurs. — Ses colossales débauches. — Il forme de nombreux élèves. — Sa manière, ses tableaux.

Il y avait alors à Bruxelles, en Brabant, six fameux buveurs auxquels personne ne pouvait tenir tête. Quiconque essayait de lutter contr'eux, laissait sa raison dans les pots et sa gloire sur le champ de bataille. Les athlètes trop faibles s'en vengaient par de malignes insinuations, lançaient à leurs vainqueurs le nom redouté de Frans Floris, le grand

peintre, et leur disaient que devant celui-là ils baisseraient tous pavillon. Ils étaient persuadés du contraire; mais ce brocard sans cesse répété leur échauffait la bile, de sorte qu'à la fin ils résolurent d'aller trouver le célèbre ivrogne. Ce qui fut dit, fut fait; ils se rendirent sur les bords de l'Escaut et défièrent leur rival. On établit des conditions, puis on s'enferma dans la salle d'un hôtel bien pourvu et l'on débuta par des rasades. Les six champions avalaient d'une manière formidable, mais le tenant du tournoi ne leur cédait en rien; il expédiait les bouteilles avec une facilité chevaleresque. Les Bruxellois, le considérant d'un œil attentif, épiaient sur son visage les effets du liquide; mais le peintre ne sourcillait pas. Son gosier s'ouvrait comme un abyme, où le vin s'engouffrait et se perdait, sans amener de conséquences. Ses adversaires, malgré leur présomption, ne jouissaient pas du même calme. Ils s'empourpraient, s'embrasaient et bavardaient. Au milieu du festin, les trois gaillards les plus rouges tombèrent sous la table. Frans Floris laissa échapper un sourire, et les trois autres commencèrent à balbutier. Ce que voyant, le peintre fit apporter un grand hanap de Francfort, le remplit, le vida et le passa d'un air tranquille à son voisin. Les effets en furent rapides: deux buveurs, glissant de leurs chaises, rejoignirent leurs camarades sur le parquet: le dernier avoua qu'il était plein comme une tonne, lourd comme une

statue de bronze et n'absorberait pas une goutte de plus. « — Qu'à cela ne tienne, répartit le vainqueur; la bataille est finie, montons au capitole. Cela veut dire que votre seigneurie, pouvant encore marcher, me fera, je pense, le plaisir de me suivre. » Puis, sans attendre de réponse, il le prit par le bras et l'entraîna dehors. Ils s'acheminèrent vers la grande place, répandant sur leur passage une odeur de malvoisie. Là étaient rangés tous les élèves de Frans Floris, la toque à la main : l'un d'eux tenait par la bride un beau cheval blanc. Le maître les salua d'une manière dégagée, tandis qu'on lui apportait une grande schope pleine de vin du Rhin. Pour montrer qu'il n'avait rien perdu de sa présence d'esprit, qu'il possédait encore toute sa force, il se mit en équilibre sur une jambe et vida le verre à la santé de ses antagonistes. Cela fait, il monta en selle et retourna fièrement chez lui. Les Bruxellois ne demandèrent pas leur reste.

Voilà par quels brillants exploits se distinguait, en dehors de ses travaux, un artiste habile. Nul ne poussa plus loin que Frans Floris l'amour de la débauche : il occupe le premier rang, celui de chef, dans le cortége aviné des peintres néerlandais.

Son aïeul était un bourgeois d'Anvers, très-estimé, qui s'appelait Jean de Vriend et portait le surnom de Floris. Il devait à la nature un sens très-droit, de manière qu'on l'employait souvent dans les partages de biens entre héritiers : il mourut

pendant la première année du XVI[e] siècle et laissa deux enfants, Cornélis et Claudius. Celui-ci devint un bon statuaire : il fit à Anvers un grand nombre d'ouvrages, dont quelques-uns furent longtemps regardés avec plaisir. Cornélis exerça la profession de tailleur de pierres et donna le jour à notre artiste, vers l'année 1520 : il sortit lui-même de ce monde en 1540. Trois autres fils, qui lui devaient l'existence, se distinguèrent aussi dans les arts. L'un, portant le même prénom que lui, se montra excellent architecte et habile sculpteur : il bâtit à Anvers plusieurs édifices très-beaux, tels que l'hôtel de ville, le palais du Roi, la maison hanséatique, et une foule de demeures privées [1]; le second, Jacques, peignit remarquablement sur verre; le troisième, nommé Jean, se rendit célèbre par sa façon de travailler la terre cuite ou, pour mieux m'exprimer, les différentes terres qui durcissent au feu. Personne ne les avait jamais si bien élaborées en Flandre; aussi le roi d'Espagne, Philippe II, le prit-il à son service : il mourut, jeune encore, dans la péninsule ibérique. François de Vriend possédait quantité de vases en faïence et en porcelaine exécutés par ce frère, où se trouvaient peintes de charmantes historiettes et de gracieuses images.

Détourné d'abord du chemin où le poussait sa vocation naturelle, Floris apprit l'art de la sculp-

[1] Il mourut en 1575.

ture : il taillait le plus souvent des figures sur les lames de cuivre, dont on décorait alors les pierres tumulaires, dans les églises ; mais il abandonna ce métier vers l'âge de vingt ans. Il prit la route de Liége et s'alla mettre sous la direction de Lambert Lombard, qui jouissait alors d'une brillante renommée. Il s'appropria sa manière, suivit fidèlement ses traces; plus tard même, quand l'âge lui eut donné toute sa force, il ne dépouilla point le style de son maître : il en garda certains traits, comme on peut le voir, si on prend la peine de comparer leurs ouvrages. Une anecdote prouve d'ailleurs la ressemblance de leur exécution.

Lambert Lombard ayant visité son disciple à Anvers, Floris ne voulut point le laisser partir, sans qu'il eût dîné avec lui. Comme le repas se prolongeait un peu trop, suivant l'habitude de la maison, il abandonna la table et se glissa dans l'atelier : il y trouva les élèves de Floris, bons compagnons, joyeux buveurs, dont la langue était aussi prompte que le pinceau. La conversation tomba naturellement sur leur maître, et ils firent son éloge. « C'est très-bien à vous de le louer, dit Lombard ; seulement Floris n'a jamais été qu'un voleur. » Des murmures de désapprobation accueillirent ces paroles et, comme le Liégeois les répétait, mes gaillards songeaient à lui faire un mauvais parti, quand il leur en expliqua le sens : « Oui, un voleur, et il ne faut point que cela vous fâche. Il a été mon élève,

n'est-il pas vrai? Eh! bien, il m'a dérobé tous les secrets de mon art. » Les rapins crièrent bravo, et Lambert alla rejoindre les convives. « Tu as dans ton atelier de fameux lurons, dit-il au maître du lieu; j'ai vu le moment où ils allaient m'étriller, parce que je plaisantais sur ton compte. » Et il leur apprit ce qui s'était passé. L'aventure les égaya tous et Floris donna des éloges à ses disciples, qui avaient montré tant d'affection pour lui.

Dès qu'il le put, notre artiste visita la péninsule italienne, comme l'exigeait la mode. Il y dessina au crayon rouge les principaux chefs-d'œuvre, surtout les statues antiques, les figures nues du Jugement dernier et des pendentifs de Michel Ange. Il montra dans ces copies une grande habileté : ses disciples les trouvaient si belles, qu'ils s'efforçaient de les avoir à leur disposition pour en tirer des calques et, avec un peu de finesse, ils y réussissaient.

Lorsqu'il fut de retour à Anvers, son talent lui acquit une prompte gloire : les peintres, comme les amateurs et le public, témoignaient hautement leur admiration. Ses tableaux étaient d'ailleurs placés dans des édifices d'un libre accès, tels que les églises, les salles des tribunaux, en sorte que chacun pouvait les juger. Il n'éprouva point tout d'abord l'ivresse du triomphe, cette ivresse qui est parfois aussi pernicieuse pour le talent que l'excès du malheur. Non-seulement il fit preuve d'une grande assiduité, d'un scrupuleux amour de l'art, mais ses

discours donnaient la meilleure opinion de son intelligence : il traitait avec une égale facilité les matières religieuses, philosophiques et poétiques; on applaudissait à la rectitude, à la délicatesse de ses observations. Un jour vint pourtant, où cette lucidité l'abandonna; l'opulence et la gloire, comme un vent trop fort qui brise une mince voilure, mirent son esprit et son caractère en lambeaux. Tant le destin a semé de piéges autour de nous! L'un est accablé par la misère, l'autre est dépravé par le succès; les mêmes causes nous sauvent et nous perdent, selon notre nature et selon les circonstances. Jeu funèbre, jeu lamentable, où l'on ne peut rien prévoir, où le calcul échoue sans cesse! Une fantastique lueur éclaire le sombre tapis : l'homme y apporte ses joies et ses souffrances, son espoir et ses craintes, son talent et ses œuvres, ses fautes et ses mérites, ses vertus et ses vices; le hasard manie les cartes et, suivant les mystérieuses coïncidences des nombres, distribue ses largesses ou dépouille ses victimes.

Floris était protégé par des princes et des grands seigneurs, qui augmentaient sa considération, lui amenaient les travaux et lui facilitaient les accords. Le Prince d'Orange, les comtes d'Egmont et de Hoorn, les chevaliers de la Toison d'Or, toute la noblesse des Pays-Bas, fréquentaient sa demeure. Il leur offrait les meilleurs vins, leur donnait de brillants repas, pour entretenir leur verve et leur ad-

miration. Car il était devenu très-riche, en sorte que la dépense ne l'effrayait point. Mais ces grands personnages, n'ayant rien à faire, le détournaient lui-même de ses occupations: ils lui donnaient le goût du luxe et lui communiquaient leurs intempérantes habitudes. Sa réputation de buveur égala bientôt sa célébrité comme peintre. Ses amis s'en affligèrent; quelques-uns lui firent même des remontrances. Le poëte graveur Thierry Coornhart, dont il a déjà été question à propos de Heemskerk, lui adressa une épître en vers, où il supposait que le chef de l'école allemande lui était apparu dans un songe, avait loué hautement les ouvrages de Frans Floris, mais blâmé sa conduite avec une extrême rigueur. Il terminait ce morceau en disant à l'artiste que, s'il ne croyait pas au rêve, il était urgent qu'il profitât de la leçon. Les conseils n'ont par malheur jamais de résultats; pour employer une expression du père de Mirabeau, donner des avis, c'est jouer de la serinette devant un éléphant.

Il avait d'ailleurs pris pour femme une certaine Clara, qui ne lui inspirait pas le désir de mener une vie tranquille, près du foyer domestique. C'était une créature maussade, malveillante et hargneuse; son obstination venait au secours de sa méchanceté, ses colères prêtaient main forte à son insolence. Elle n'épargnait ni les princes, ni les ducs, ni les barons; il lui venait des lubies qui la rendaient impertinente, brutale et sauvage. Elle

traita plusieurs fois les comtesses d'Egmont et de Hoorn comme de simples servantes. Le pauvre Floris se sentait devenir pourpre et se confondait en excuses. Mais son agréable moitié recommençait à la première occasion. Elle était au moral ce que sont dans la nature ces écueils assiégés par les mers du nord, au-dessus desquels se déroule un ciel toujours triste, sifflent des vents toujours glacés, où l'on n'entend que les cris des oiseaux de tempête, le fracas des vagues écumantes et les sourds grondements de l'ours polaire.

Une circonstance frivole, puérile, qu'elle envenima, eut pour Frans Floris des suites lamentables. Il possédait sur la place de Meire une habitation magnifique, où ils vivaient au milieu d'un luxe peu commun. Le logis n'avait qu'un seul désagrément; hélas! il n'en fallait pas davantage pour exaspérer la ménagère : la cuisine fumait! Dame Clara jettait les hauts cris, s'abandonnait à ses fureurs et répétait vingt fois par jour qu'elle ne voulait pas se laisser mourir dans une semblable hutte. Le peintre assourdi résolut de construire une nouvelle maison : il fit l'achat d'un terrain et pria son frère, l'habile Cornélis, de diriger les travaux. Mais pour contenter sa femme et ses goûts d'artiste, il éleva une demeure somptueuse : les montants des portes et les pilastres étaient en pierre de taille, les formes dans le style grec. Malheureusement le peintre y dépensa, outre le prix de son autre maison,

tout son argent comptant, cinq mille florins qu'il avait placés dans une banque, puis des sommes qu'il emprunta. Le plus fâcheux, c'est qu'en même temps il négligeait son ouvrage et s'adonnait à la bombance avec les entrepreneurs, avec les manœuvres; il les détournait ainsi de leurs travaux, diminuait ses bénéfices, augmentait ses dettes, payait les gens pour ne rien faire et empêchait la construction d'avancer. Floris était ce qu'on nomme un bon enfant : son insouciance ne lui permettait pas de ménager son bien; il était content de voir la joie régner autour de lui et les écornifleurs mettaient à profit ces libérales dispositions.

Parmi ses commensaux, son frère Jacques était le plus assidu. Il arrivait toujours le premier, mais ne quittait la place qu'après les autres. Ses longues, ses éternelles visites fatiguaient, irritaient dame Clara. Elle l'apostrophait donc sans ménagement; lui, qui était jovial et railleur, qui aimait la bouteille et la bonne chère, n'avait garde de se formaliser; il lui répondait en badinant et des scènes grotesques avaient lieu.

— « Te voilà, mécréant! lui disait-elle. Tu viens laper notre fortune et te remplir les intestins : mais je te le déclare, je ne veux pas que tu franchisses dorénavant le seuil de notre porte. »

Pour digérer cette insulte, Jacques avalait un grand verre de vin, puis répliquait en souriant : — « En vérité, ma sœur, si l'on ne vous connaissait

pas, on serait tenté de croire que vous ne pouvez me souffrir ; mais moi qui vous connais, je sais ce que signifient vos paroles. Un lourdaud s'y tromperait peut-être ; grâce à Dieu, j'ai assez d'intelligence pour les expliquer. Cela veut dire en grec :— Cher frère, pourquoi venez vous donc si rarement nous voir ? Vous n'ignorez pas cependant que nous ne pouvons ni être joyeux, ni vivre sans vous : ne nous privez donc jamais un seul jour de votre société, car elle nous est merveilleusement agréable. — Oui, ma sœur, si je n'accourais pas, vous enverriez votre mari et votre servante me chercher ; il faudrait bien venir, pour ne pas vous mettre en fureur ».

— « Essaye un peu, coquin, reprenait-elle, essaye de rester chez toi. Je voudrais trouver des mots qui pussent te jeter dehors et te barrer désormais le passage. »

— « Cela signifie de nouveau en grec, chère sœur, que je suis libre de venir tous les jours ; que si le jour n'est pas assez long pour vous régaler suffisamment de ma vue, je dois y joindre la nuit. Vous avez raison : agir ainsi, c'est vous donner la plus grande preuve de mon amitié ».

Bref, si la virago lui lançait une injure, il lui décochait vingt plaisanteries : l'assistance riait aux grands éclats, et la dame finissait elle-même par perdre le sérieux. Comme d'ailleurs elle aimait aussi le bon vin, on la faisait asseoir, on lui versait

du meilleur; le tapage augmentait alors, les bouteilles laissaient choir avec un doux murmure leurs cascatelles embaumées, les chansons plaisantes voltigeaient dans l'aìr et la débauche prenait des proportions colossales.

Floris, on le pense bien, se signalait de temps en temps par des prouesses exceptionnelles. Se trouvant un jour avec les chefs et les membres de la corporation des apprêteurs de drap, qui étaient au nombre de trente, il porta successivement un toast à chacun d'eux et leur fit raison à tous, quand ils le lui rendirent : il but donc soixante verres de vin l'un après l'autre. Ce fut lui même qui le conta le soir à ses élèves, lorsqu'il allait se mettre au lit. Car ses disciples avaient l'habitude de l'attendre dans sa chambre à coucher, tendue en cuir de Cordoue, afin de lui souhaiter une bonne nuit. Deux d'entr'eux restaient toujours, vu que leur aide lui était le plus souvent nécessaire pour se deshabiller, pour ôter ses bas et ses chaussures.

Un conduite si peu régulière alimentait la médisance; mille propos circulaient de bouche en bouche et quelques uns étaient des mensonges. Frans Floris s'adressait lui-même des reproches. Il déplorait la perte de son temps et gémissait de la faiblesse qui l'avait égaré. Il sermonnait alors ses élèves, leur conseillant de demander à Dieu qu'il leur donnât l'amour du travail et le goût de l'étude. « En effet, leur disait-il, quoique je sois devenu paresseux,

je n'étais pas ainsi dans ma jeunesse; bien souvent alors j'ai prié le Seigneur d'entretenir mon courage et ma verve. Hélas! ma négligence a produit le contraire: me voilà bien éloigné du droit chemin! Lorsque j'ai commencé à bâtir ma maison nouvelle, je mettais tous les ans mille florins de côté [1]. Au lieu que maintenant je suis surchargé de dettes; ce ne serait rien encore et je me serais bientôt acquitté, si je n'avais pas pris des habitudes fatales. Mais le vice m'a pénétré dans la moelle des os; je ne puis m'en défaire, et d'ailleurs mes amis, mes compagnons d'ivresse ne me le permettraient point ».

Parfois, lorsqu'il rentrait plus ou moins pris de boisson, le repentir l'aiguillonnait d'une manière si vive, qu'il se jetait sur ses pinceaux et travaillait avec fureur : c'étaient ses meilleurs jours; il semblait emprunter au monde fantastique, où errait son esprit, une vigueur extraordinaire. Comme la nature l'avait doué d'un talent réel, dès qu'il se trouvait en face de sa toile, il éprouvait un plaisir intime à y dérouler ses conceptions. Aussi disait-il fréquemment tout haut : *Lorsque je travaille, je vis; lorsque je me dissipe, je meurs.* Expression éloquente d'un regret sincère, qui troublait ses joies dissolues et montre à quel point le bonheur fuit tous les hommes, les plus déréglés comme les plus laborieux.

[1] C'était alors une somme importante. — Floris s'était amusé à peindre sur la façade de sa maison les sept arts libéraux, que leur couleur jaune faisait prendre pour des statues de cuivre.

Il peignait cependant avec une telle facilité, que la misère s'arrêtait à sa porte sans en franchir le seuil. Il donna un remarquable exemple de sa promptitude, lorsque Charles Quint fit son entrée dans Anvers : il coloria tous les jours, durant cinq semaines, sept figures nues, dont chacune lui était payée environ quinze francs; à peine s'il y consacrait sept heures, de manière qu'il en expédiait une par heure pour le moins. Plus tard, Philippe II étant venu à son tour, il exécuta sur une grande toile, dans une seule journée, l'emblème d'un triomphe, où l'on voyait des captifs ployant sous leurs chaines et des trophées d'armes antiques; l'ordonnance en était si belle qu'il voulut la préserver de l'oubli et la transporta sur le cuivre. Quoiqu'il dormît longtemps, qu'il ne se levât jamais avant neuf heures du matin, il faisait donc beaucoup de besogne. Il peignait les accessoires, draperies, chaussures, vases, casques, rideaux, ornements de tout genre avec une extrême adresse. Ses tableaux étaient si finis cependant qu'on les aurait crus des œuvres de patience : ils produisaient surtout cet effet vus d'un peu loin; on remarquait alors maint détail, que l'on ne pouvait discerner de près. Frans Floris avait en outre une manière toute spéciale de traiter les cheveux; il soignait beaucoup les ombres, les rehauts et les méplats. Depuis l'année 1539, il était membre de la corporation dite de St. Luc

Malgré ses ripailles, il avait donc une foule de commandes et ses nombreux élèves lui permettaient d'en venir à bout. Il forma cent vingt peintres : on rencontrait de ses disciples dans tous les pays de l'Europe. Nul artiste n'avait encore exercé en Belgique une telle inflence sur la jeunesse. Il leur faisait ébaucher tous ses ouvrages d'après des esquisses à la craie dessinées par lui sur des panneaux et dont il avait toujours une grande provision. « Mettez cette figure ici, disait-il, et celle-là plus loin. » Ils acquéraient ainsi une telle hardiesse d'exécution, qu'ils entreprenaient bientôt de composer, d'agencer eux-mêmes et de travailler sans modèles. Ajoutez à cela que les plus habiles d'entre les jeunes gens, après avoir débuté ailleurs, venaient se perfectionner chez lui. Une trentaine se rendirent assez fameux pour que Van Mander nous ait conservé leurs noms.

J'ai décrit l'opulence d'Anvers au xvi[e] siècle. Une ville où il entrait toutes les semaines deux mille chariots venus d'Allemagne et de France, outre dix mille expédiés de tous les points de la Néerlande; où l'on comptait dans le port jusqu'à huit et neuf cents vaisseaux les jours de marché, qui paya deux cent cinquante millions d'impôts extraordinaires sous Charles Quint [1], un tel centre de négoce devait offrir aux artistes bien des ressources.

[1] Schiller, *Histoire du soulèvement des Pays-Bas*, chapitre I[er].

Un fait mentionné par Guichardin permettra d'en juger : la vente des tableaux était devenue si considérable que les marchands de peintures occupaient un bazar spécial : on leur avait accordé l'étage supérieur de la bourse actuelle pour y tenir boutique : il était rempli d'images coloriées de toute espèce [1].

Les excès de Frans Floris abrégèrent probablement son existence : du moins est-il sûr que, malgré sa constitution robuste, il n'atteignit pas une grande vieillesse. Il mourut en 1570, âgé de 50 ans, et fut enseveli d'une manière pompeuse, le jour de St. François. Ses dernières peintures, qui avaient vingt-sept pieds de haut et représentaient l'une le crucifiement de Jésus, l'autre sa résurrection, furent envoyées en Espagne à un personnage que Van Mander nomme le Grand-Prieur; ces deux sujets étaient finis, mais les ailes restaient inachevées. François Pourbus, Krispiaan van den Broeke et d'autres artistes les terminèrent Leur maître laissait plusieurs fils, épris comme leur père de l'amour des arts. L'un d'eux, nommé Baptiste, fut tué cruellement, à Bruxelles, par les Espagnols. Un autre se fit une réputation dans la ville des Papes en coloriant des tableaux de chevalet fort petits [2].

[1] Et au-dessus desquelles loges y a d'une mesme longueur et espace de très grands logis couverts et pleins de boutiques de touts costez, lesquelles on appelle le Pant des peintures, pour ce que là on en vend de toutes sortes et façons. *Description des Pays-Bas*, par Guichardin.

[2] Son nom de baptême était François.

Avant de quitter ce monde, Frans Floris eut la douleur de voir anéantir presque tous ses ouvrages : il expira quatre années seulement après le barbare transport des iconoclastes. Les musées belges renferment néanmoins plusieurs travaux de lui.

On voit à Bruxelles un Jugement dernier, triptyque dont la disposition est à peu près la même que celle de tous les tableaux, où se déroule ce terrible épisode. Le Christ, environné de chérubins, a pour siége l'animal tétramorphe qui représente les quatre évangélistes. Autour de lui, des anges portent les instruments de la passion : à droite et à gauche, les patriarches sont rangés sur les nues, comme un céleste conclave. Plus bas, les envoyés de Dieu font retentir leurs trompettes, puis les morts s'élancent du tombeau et leurs innombrables phalanges couvrent la terre. Cette peinture est bien coordonnée; les personnages y remplissent harmonieusement l'espace, mais aucun trait, aucun mérite saillant n'y enchaîne l'attention et ne révèle l'homme supérieur. Le tableau central ne contient que deux groupes intéressants; l'un a pour sujet la résurrection du peintre lui-même; le Temps lève la pierre de son sépulcre et Floris monte du sein de l'abyme, en regardant le spectateur. C'est un excellent portrait, que distingue un type énergique, un ferme coup-d'œil et une chevelure un peu crépue : la saillie des pommettes, la forme de l'arcade surciliaire et l'épaisseur de la lèvre inférieure trahissent les

passions brutales, qui ont gâté sa vie. En face de ces deux personnages, on remarque un diable et un damné : le diable a garotté les mains de celui-ci avec une chaîne, puis l'enlevant par cette chaîne et par une jambe, il le précipite, la tête en bas, dans le gouffre éternel ; l'horreur est très-bien peinte sur le visage du patient. Les maudits qui l'entourent sont effrayés de son supplice et l'agitation que leur figure exprime rend la scène plus dramatique.

Le volet droit nous offre un spectacle analogue. Il représente l'entrée, pour ainsi dire le vestibule de l'enfer; les bannis du ciel y tombent en de savantes, en d'étranges postures ; la force du dessin et la vigueur de l'expression trahissent une habileté peu commune. Le principal groupe contient un damné suspendu par une chaîne de fer, qui lui entoure le cou et à laquelle il se cramponne pour diminuer le poids de son corps; un démon tenant le bout de la chaîne; un autre démon élevant les pieds du criminel et le balançant au-dessus de l'affreuse ouverture. Quand tous deux lâcheront prise, le maudit roulera d'espace en espace à travers les ténèbres.

Le volet gauche, qui représente l'ascension des élus, ne satisfait ni l'esprit ni les yeux. Pour le bien traiter, il aurait fallu des sentiments doux, poétiques et réfléchis que ne possédait pas l'auteur : le calme et la grâce manquaient au rude ivrogne. Le ciel lui apparaissait dans les flots cramoisis d'un vin

vieux et il cherchait le bonheur dans les songes de l'ivresse.

Ce qu'il peint de la manière la plus convenable, ce sont les motifs énergiques. Telle est la chute des anges criminels, qui orne le musée d'Anvers. Les esprits restés purs occupent le haut de la page et menacent, frappent, poursuivent les démons : le sentiment de la lutte et l'ardeur du combat sont très-bien exprimés sur leurs figures austères. Trois des guerriers célestes s'acharnent contre un dragon, qui doit être le chef des rebelles. Il tord ses formes sauvages, monstrueuses, parmi des acolytes tout aussi singuliers. On ne peut voir sans surprise leurs queues fantastiques, dont l'une se termine par une gueule de vipère. Le sexe d'un diable est remplacé par un bec d'oiseau; ceux-ci ont des têtes de chat, de singe et de tigre, ceux-là de pourceau et d'éléphant. Les corps seuls appartiennent à la nature humaine; le peintre y a déployé toutes les ressources de l'anatomie, du dessin, de la perspective. La couleur est vive, brillante, soigneusement appliquée; l'ensemble, riche et harmonieux. Une œuvre de ce genre dénote la force, la science et l'adresse, mais l'artiste y fait un peu trop parade de ses moyens. Il a pris Michel-Ange pour modèle : cette violente manière lui convenait seule, attendu qu'elle n'exige pas la délicatesse de la pensée.

Quand il aborde des sujets d'une autre nature, ses œuvres sont tristes, moroses, comme un lende-

main d'orgie. On n'y trouve ni élégance, ni fraicheur poétique. Le cerveau du peintre était encore alourdi par les fumées du vin, les images tremblaient devant son œil terne. Si une idée gracieuse lui venait à l'esprit, sa main ne le secondait pas, la forme et l'expression lui échappaient. La Vierge, penchée sur le berceau de son fils, lui sourit et l'embrasse; Jésus lui rend ses caresses, et St. Joseph les regarde tous deux [1]. Marie s'incline dans une attitude pleine de tendresse et de familiarité : ce groupe pouvait fournir un charmant tableau, mais de bachiques réminiscences détournaient l'attention de Floris, le bruit des verres tintait encore à ses oreilles; l'exécution est demeurée bien au-dessous de la conception.

Voyez maintenant ce chanoine, ou plutôt examinez son patron St. Luc, placé derrière lui [2]. Quel vieillard soucieux, fatigué, ridé! Comme cette tête blanchie par l'âge est dépourvue de noblesse! Quel air de mauvaise humeur, de profond dégoût! Quand Floris s'éveillait après une nuit d'ivresse, n'est-ce pas là le sentiment que devait exprimer sa figure?

L'Adoration des bergers, le St. Luc devant son chevalet [3], ont été peints dans un meilleur moment. L'apôtre se tourne vers le spectateur et lui offre

[1] Tableau du musée de Bruxelles.

[2] Tableau du musée d'Anvers.

[3] Au musée d'Anvers.

des traits réguliers, pleins d'une douceur affectueuse. Il a mené une vie exemplaire et conservé dans l'âge mûr le teint de la jeunesse; le manteau rose qui l'enveloppe ne peut lui-même en ternir l'éclat. Son broyeur nous regarde à son tour d'une manière fine, joviale et pénétrante. Le bœuf seul est manqué, pauvre bœuf qui a perdu jusqu'au type de sa race et que l'on a bien de la peine à reconnaître! Tant il est vrai que les débauchés doivent toujours faire quelque victime!

Les pasteurs sont réunis dans un grand édifice en ruine, où des plantes sombres croissent sur des murs de brique. Une certaine poésie anime ce monument délaissé. L'enfant Jésus, dont la posture naïve fixe l'attention, a pour couche une simple litière de paille: l'âne accroupi tout auprès avance la tête et semble le flairer. Mais sauf un vieillard en cheveux gris et en robe jaune, les assistants sont peu dignes d'intérêt. Le visage blafard, le type malheureux de la Vierge lui donnent l'air d'une femme battue par son mari. Tous les personnages ont quelque chose de dur et de sec dans leurs traits comme dans leur expression : ce caractère de physionomie distingue souvent les hommes tourmentés de passions triviales. Le chevrier, qui regarde ingénuement le Christ, annonce seul une meilleure nature. On ne peut dire néanmoins que ce panneau soit un bon ouvrage. Le ton roux de la couleur produit un effet désagréable; il n'imite pas les douces nuances

de l'automne, mais rappelle le teint hâve d'une figure usée par la débauche.

TABLEAUX DE FRANS FLORIS.

Sujets mythologiques.

1. Une grande toile pleine de figures nues représentant un banquet de noces. *Karel Van Mander*.

2. Vulcain montrant aux dieux Mars et Vénus pris dans ses filets, 1547. A Berlin.

3. Le Jugement de Pâris. Dans la galerie Lichtenstein, à Vienne,

4. Vénus, Cupidon et Pluton (H. W.).

5. Vénus, assise sur son lit, embrasse l'amour. A Berlin.

6. Un grand tableau dans la galerie ducale de Meiningen.

7. Diane, couchée sur une colline. Dans la galerie du prince Paul Esterhazy de Galantha, à Vienne.

8. Diane, Calisto et Actéon (H. W.).

9. Bacchus (H. W.).

10. Plusieurs déesses (H. W. p. 342, n° 1847).

11. Les neuf muses endormies. Tableau cité par Karel Van Mander. C'étaient peut-être les neuf vierges folles; voyez plus bas le n°.

12. L'histoire d'Hercule en dix tableaux, série d'ouvrages qui, du temps de Karel Van Mander, appartenaient à un amateur d'Anvers nommé Claes

Jonglingh. Il possédait encore d'autres tableaux de la même main.

13. Hercule terrassant le lion de Némée (MG. H. n° 1305 .

14. Les Pygmées agaçant Hercule endormi (MG. H n° 1306).

15. Hercule tuant Géryon. *Franciscus Floris inventor. H. Cock excu.* (MG. 10 tab. 69).

16. Plusieurs nymphes (H., W. p. 342, n° 1847).

17. La nymphe Cyane (H., W. p. 343, n° 1855).

18. La Victoire entourée de trophées et de captifs, belle gravure, signée : *Fr. Floris fec.* (Nagl. tome 4, p. 381).

19. Danaë recevant la pluie d'or (Catalogue de Schleissheim, p. 150, n° 921).

20. Un paysage d'automne, au milieu duquel on voit Vertumne, Aristée, Sylvain et son favori Cyparisse. (MG. 25).

21. Plusieurs déesses romaines (H., W. p. 342, n° 1849).

HISTOIRE ROMAINE.

22. Combat des Horace et des Curiace; dessin qui appartenait au prince De Ligne (voyez son catalogue, p. 234, n° 4). Il a été gravé (MG. H. n° 1304).

23. Mucius Scœvola au milieu du camp de Porsenna; tableau gravé par Philippe Galle en 1563.

24. Portrait de l'empereur Vitellius. A Dresde.

SUJETS ALLÉGORIQUES.

25. *Tabula cebetis. Carta vitæ.* Gravure signée de trois noms : *Franciscus Floris pinxit, P. Galle sculpsit, Joos de Bosscher excudit.* (MG. 1. tab. 163).

26. La Beauté, derrière laquelle on aperçoit la Mort. A Sans-souci, près de Postdam.

27. Les cinq sens. (H., W. pag. 342, n° 1848).

28. Perseverantia, Memoria, Patientia. (H., W. pag. 341, n° 1846).—Plusieurs vertus (n° 1849).

29. La Foi, l'Espérance et la Charité. (C. de Manul. vol. 3, pag. 187. n° 2255. C. de Schleissh. pag. 82, n° 472).

30. La Paix et la Charité, tableau portant la signature du peintre. Dans la galerie ducale de Gotha.

31. La Charité, sous les traits d'une mère environnée d'enfants. (Fü. Kr. V. d. K. IV, 58, n° IX).

32. La Magnanimité. *F. Floris inventor. H. Cock excudebat.* (MG. 94. M. tab. 110).

33. « On voyait encore à Anvers, chez Claes Jonglingh, les sept arts libéraux, dans une salle qui portait le même nom. » *Karel Van Mander.*

34. La Peinture et les autres arts figurés par Frans Floris sur les parois extérieures de sa maison. *Karel Van Mander.*

35. La Science, deux feuille gravées par H. Cock. (MG. 12 Z.)

36. Peinture de décor pour l'entrée de Charles-Quint à Anvers. *Karel Van Mander.*

37. La Victoire, grande composition allégorique, peinte pour l'entrée de Philippe II à Anvers : Floris la grava lui-même à l'eau-forte.

SUJETS TIRÉS DE L'ANCIEN TESTAMENT.

38. Adam et Eve dans le Paradis. (C. de M. pag. 159, n° 39. Kr. pag. 247, n° 6).

39. Adam et Eve sous l'arbre fatal, environnés d'animaux; dans le lointain, on voit la création de la femme. A Vienne, dans la collection de l'Académie des beaux-arts.

40. Adam et Eve sous l'arbre du bien et du mal; ils sont de grandeur naturelle; Adam se tient debout, Eve est assise. Dans la galerie des offices, à Florence.

41. Le péché originel; Adam est assis, Eve se tient debout. Le tronc de l'arbre est un squelette humain. Esquisse. (Recueil des œuvres lithographiques, vol. 5, Munich 1816; pl. 57, 6).

42. Le péché originel. (H., W).

43. Adam et Eve expulsés du paradis. A Vienne.

44. Adam et Eve trouvant mort leur fils Abel. Tableau cité par Karel Van Mander.

45. Loth et ses filles, dessin. (Cat. du Prince de Ligne pag. 234, n° 5). Maintenant dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

46. Loth et ses filles. A Berlin.

47. Péché de Loth avec ses filles. (Fü. Kr. V. d. K. IV, 49, n° 1.)

48. Même sujet. (Fü. Kr. V. d. K. a. a. O. n° II).

49. Sacrifice d'Abraham; gravé par Philippe Galle, d'après Frans Floris.

50. Isaac bénissant Jacob, qui se fait passer pour Esaü : dessin. Dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

51. Vie de Jacob et de Rachel. (Zani, p. II, vol. 3, p. 41).

52. Judas et Thamar. A Copenhague.

53. Ecole de Frans Floris : Moïse frappant le rocher. A Vienne.

54. Le Serpent d'airain. (Fü. Kr. V. d. K. IV, 56, n° VII).

55. D'après Frans Floris : David jouant de la harpe devant Saül. (Zani, p. II, vol. III, p. 311).

56. Consécration de Salomon. *Franciscus Floris inventor. Philippus Galle fecit. H. Cock excudebat.* Mortuo rege Davide, succedit ei filius Salomon. (MG. 1, tab. 75).

57. Le jugement de Salomon. (H., W.)

58. Salomon assistant à la construction du temple. (MG. II n° 1303, etc).

59. La Reine de Saba devant Salomon; gravure exécutée par Coornhart en 1557.

60. Suzanne au bain. (C. de Mannl. vol. 3, p. 188, n° 2260. C. de Schleissh. pag. 82, n° 474).

61. La chute des anges rebelles. Au Musée d'Anvers.

SUJETS TIRÉS DU NOUVEAU TESTAMENT.

62. « Une nuit de Noël. » Autrefois dans la cathédrale d'Anvers. *Karel Van Mander.*

63 L'Adoration des bergers Au Musée d'Anvers.

64. Même sujet. A Dresde.

65. Même sujet. (H., W .

66. La Vierge baisant le petit Jésus. Au Musée de Bruxelles.

67. Marie assise près d'une table et portant son fils sur ses genoux; sur le second plan, on voit St. Joseph au milieu d'un paysage. A Vienne.

68. Sainte Famille, demi-figures (C. de Mannl. vol. 2, pag. 157, n° 711.—C. de Schleissh. p. 101, n° 597).

69. Sainte Famille. (H., W. pag. 343).

70. Le massacre des Innocents, dessin original. (Voyez le catalogue de Weigel, 1re partie, pag. 68. n° 1090).

71. Même sujet. (Fü. Kr. V. d. K. IV, 53, n° IV).

72. Le Christ appelant à lui les petits enfants. Tableau cité par Karel Van Mander.

73. Les Vierges folles et les Vierges sages, tableau signé. Chez les héritiers du bibliothécaire Bernhard, à Munich.

74. La Cène. (H., W.)

75. Le Christ lavant les pieds des apôtres; belle gravure, exécutée peut-être par Frans Floris lui-même. (Zani, partie II, vol. VII, p. 153).

76. Le Christ portant sa croix. A Dresde.

77. Même sujet, exécuté pour la chapelle de la croix, à Delft. Tableau cité par Karel Van Mander.

78. Jésus sur la croix; tableau cité par Karel Van Mander.

79. Même sujet; la Madeleine embrasse le pied de la croix. Gravé par Jean Sadeler, d'après Frans Floris.

80 La Résurrection; tableau cité par Karel Van Mander.

81. L'Assomption; tableau cité par Karel Van Mander.

82. St Luc devant son chevalet. Au musée d'Anvers.

83. Le Jugement dernier; autrefois dans l'église Notre-Dame des Victoires, à Bruxelles; maintenant dans le musée de la même ville.

IMAGES DE SAINTS.

84. St. Gommare liant avec sa ceinture un arbre qui a été coupé en deux et qui reprend aussitôt. Dans l'église collégiale de St. Gommare, à Lierre. (Descamps, *Voyage pittoresque*, etc.).

85. St. Jérôme. (H., W.)

86. Histoire de St. Luc, retable qui se trouvait dans l'église St. Jean, à Gand. *Karel Van Mander*.

87. St. Luc faisant le portrait de la Vierge. Dans les anciennes salles de l'académie de peinture, à l'étage supérieur de la Bourse, à Anvers. Descamps l'y a vu, au milieu du siècle dernier.

88. St. Luc, une tête de bœuf et les armoiries du peintre. Tableau cité par Karel Van Mander, dans la biographie d'Aertgen de Leyde.

89. St. Macaire. Tableau cité par Van Mander.

90. Communion d'un Saint; esquisse originale. (Catalogue de Weigel, 1re partie, p. 68, n° 1091).

PORTRAITS.

91. Portrait de Jean de Leyde. A Schwerin.

92. Portrait de sa femme. A Schwerin.

93. Portrait d'un chanoine. Au musée d'Anvers.

94. Portrait d'un jeune homme. Dans la galerie Lichtenstein, à Vienne.

95. Portrait d'un homme gras, portant un faucon sur le poing et âgé d'environ 47 ans; tableau peint en 1558. Dans la galerie impériale, à Vienne.

96. Portrait d'une femme très-grasse, vue jusqu'aux genoux et peinte aussi en 1558. Dans la galerie de Vienne.

97. Portrait d'un vieillard. A Copenhague.

98. Portrait d'une jeune fille. Dans la galerie Lichtenstein, à Vienne.

99. Portrait d'une jeune fille qui sourit. A Dresde.

TABLEAUX DE GENRE ET DESSINS.

100. Altercation entre deux époux ; tableau apocryphe. Au musée de Bruxelles.

101. Un concert. (H., W.)

102. Trois dessins qui appartenaient au prince de Ligne. (Catalogue, p. 233, n[os] 1, 2, 3.)

103. Les dessins de Frans Floris que Jérôme Cock a gravés sur cuivre étaient connus de Vasari ; voyez sa biographie de Marc-Antoine.

104. Le Jugement dernier, vitrail de Ste. Gudule, a été fait par Jacques Floris, frère de notre artiste.

CHAPITRE XI.

Pierre Breughel — Pierre Pourbus.

La famille Claeyssens.

Pierre Breughel, né en Hollande, étudie dans l'atelier de Pierre Koek, d'Alost, mais se forme surtout d'après les ouvrages de Jérôme Bosch. — Il visite l'Italie. — Sa manière, ses tableaux. — Détails sur la vie et les ouvrages de Pierre Pourbus. — Il suit la vieille méthode brugeoise et meurt dans un âge avancé. — La famille Claeyssens.

L'engouement des Pays-Bas pour l'Italie faisait négliger, dédaigner, non-seulement les inspirations, les formes locales, dans la grande peinture, mais l'élément populaire qu'avaient déjà signalé aux artistes les maîtres brugeois et les tableaux de Quinten Matsys. Ce genre à part devait pourtant constituer une des gloires de la Néerlande. Le sens

pratique, les goûts communs, la jovialité familière des populations qu'elle nourrit, les entraînaient vers les scènes du monde réel, vers les images de l'existence ordinaire. Tous les aspects de la vie ont leur charme, leur secrète beauté; on sent frémir dans les moindres objets l'âme universelle, dont la poésie est comme la révélation magnétique. Sans doute les hautes forêts pleines de mystères, où le loriot siffle et chante pendant le jour, où les corbeaux se perchent à la brune avec des cris sauvages, où le hibou chasse dans l'ombre en râlant et en gémissant comme un oiseau que l'on déchire, où la lune fait glisser entre les branches ses mélancoliques rayons et, pour ainsi dire, ses lumineux regards, sans doute un spectacle pareil excite l'enthousiasme, provoque l'imagination, inspire de nobles idées. Mais on se plait souvent à parcourir les petits jardins, qui entourent les cabanes flamandes : si l'on n'y admire pas une grandeur épique, on y trouve une douceur élégiaque. La paisible clarté d'un soleil d'automne illumine les plantes potagères, les arbres garnis de fruits; le choux rouge étale somptueusement ses côtes de pourpre et ses feuilles violettes, l'oignon dresse sa longue tige que surmonte un corymbe de graines symétriquement disposées, la carotte agite au vent sa fane élégante, la bête à bon Dieu se promène sur le pourpier, une dernière rose de Bengale penche son front languissant, et le vivace chrysanthème arrondit ses groupes

de fleurs multicolores. Cependant une légère fumée s'exhale de l'habitation et tournoie avec indolence; la pomme regarde à travers le feuillage ambré, la pêche rougit et se cache, la haie de douce-amère laisse pendre lourdement ses baies de corail. Un petit oiseau caquette sur une branche, d'un air triste et indécis; doit-il rester, doit-il s'enfuir vers d'autres climats? Il hésite en considérant les arbres dorés par l'automne, comme autrefois par l'ardente lumière du soleil. Et nous, faut il aussi que notre pensée demeure sur cette terre, où l'affliction le dispute à la joie; faut-il qu'elle s'élance vers un autre monde, où elle flotte dans les nébuleuses régions du doute, où aucun indice manifeste ne nous apprend quel sera notre sort? Au printemps de la vie, on déborde d'espérance; mais le froid nous gagne à mesure que la saison décline, l'anxiété passe sur notre tête comme une bise de novembre et nous ne savons même plus ce que désire notre cœur tourmenté!

Le mépris que les artistes nationaux affichaient pour ces images rustiques, ou pour les scènes de la vie commune, était d'autant plus fâcheux qu'ils ne comprenaient pas l'art italien. Le sentiment idéal, qui en forme la base, échappait à leur nature positive. L'aspiration vers une beauté absolue ne les entraînait pas loin du monde réel; ils croyaient suivre dans leur vol les peintres du midi et restaient enchaînés sur la terre : une sorte d'illusion vaniteuse

leur cachait leur impuissance. Ils imitaient les procédés, les habitudes extérieures; mais la noblesse, l'élévation, la grâce, le charme intime demeuraient pour eux lettre close. Sauf dans un très-petit nombre de cas, ils ne rapportaient de l'Italie que des formes vides. Ils dessinaient à la manière ultramontaine, comme les pédants de collége fabriquent des vers latins. Le même fait se reproduit de nos jours: les œuvres les plus pâles de l'école moderne, en Belgique, sont celles qui annoncent le vain désir d'imiter Rome et Florence.

Pierre Breughel ne tomba pas dans ce travers. Il chercha autour de lui les modèles de ses tableaux et copia seulement la nature, cette galerie sans fin où Dieu expose lui-même ses pittoresques inventions. Un marchand pour lequel il travailla beaucoup, aimable et galant homme du reste, nommé Jean Frankert, l'excitait à suivre cette route. Etant familiers l'un avec l'autre et se plaisant ensemble, ils allaient souvent dans la campagne assister aux fêtes et aux noces de village : habillés comme de simples cultivateurs, ils se prétendaient les parents des fiancés, puis leur offraient des cadeaux pour appuyer leur stratagème; on acceptait en même temps les dons et les nouveaux liens. Breughel pouvait alors examiner de près les mœurs rustiques, la manière dont les paysans mangeaient, buvaient, dansaient, gesticulaient : suivant aussi de l'œil les intrigues champêtres, qui se nouaient pendant la

kermesse, il prenait pour ainsi dire les amours en flagrant délit. Toutes ces images restaient au fond de sa mémoire; il les reproduisait ensuite avec une extrême adresse et une grande vérité, soit à l'aide des couleurs à l'huile, soit à l'aide des couleurs délayées dans l'eau de gomme, car cet ancien procédé lui était agréable. Il imitait fidèlement les costumes et retraçait d'une façon étonnante les poses, la marche, les expressions, la lourdeur et la gaucherie des villageois. Mais ce qu'il saisissait le mieux, c'étaient les attitudes; il se servait aussi de la plume pour dessiner d'après nature de petits personnages et excellait dans ce genre de travail.

Breughel était né dans le village de ce nom, situé non loin de Breda, sur le territoire de Bois-le-Duc : on ignore comment s'appelait sa famille. Selon les uns, il serait venu au monde en 1510, selon les autres en 1530 [1]; ce fait n'a encore pu être éclairci [2]. Il eut dès son enfance sous les yeux les modèles qu'il étudia plus tard, puisque ses parents cultivaient la terre et soignaient les vaches. Pierre Kock d'Alost, fut le peintre qui lui ensei-

[1] Immerzeel.

[2] Il existe dans la collection Ambras, à Vienne, un grand plat de bois dont la face concave est chargée de peintures grotesques, d'inscriptions hollandaises et allemandes : on y lit en outre la date de 1528. Ce travail bizarre passe pour être de Pierre Breughel; s'il l'avait réellement exécuté, il faudrait qu'il eût vu le jour au plus tard en 1510.

gna les premiers éléments du dessin et du coloris: pendant qu'il travaillait dans son atelier, il portait souvent sur ses bras la petite fille de son maître, sans se douter qu'elle deviendrait un jour sa femme. Koek était lui-même un élève de Bernard Van Orley et un bon artiste. Ayant fait le voyage d'Italie, selon l'habitude, puis ayant contracté mariage et étant devenu veuf, des marchands de tapis, domiciliés à Bruxelles, lui mirent dans la tête d'aller pour eux à Constantinople : ils pensaient vendre au chef des Croyants de pompeuses tentures, ornées de personnages et d'animaux. Le peintre avait même préparé d'avance les cartons, sorte d'ouvrages pour lesquels son maître Bernard lui avait transmis son adresse. Ni lui, ni eux ne savaient que le Mahométisme défend de copier les traits de l'homme et de figurer les bêtes! Pierre Koek fut donc bien surpris de voir que sa longue expédition resterait inutile et qu'on ne voulait pas entendre parler de ses travaux. Mais le talent fait usage de toutes les circonstances: l'artiste belge demeura une année près du Bosphore, examinant, dessinant la ville et la campagne, les types, les costumes, les troupes, les cérémonies; de ce nombre était une noce turque, où les paranymphes conduisaient la fiancée à son époux, une sortie du Prince des fidèles environné de Janissaires, un enterrement selon la coutume islamite, plusieurs fêtes religieuses et un grand banquet. Lorsqu'il fut de retour, il grava sur bois ces esquisses et les publia.

On l'y voyait lui-même tenant un arc à la main [1].

Breughel prit ensuite les leçons de Jérôme Cock; mais il se forma surtout en imitant les œuvres singulières de Jérôme Bosch. Il peignait comme lui des scènes fantastiques ou burlesques; peu de personnes pouvaient envisager les dernières sans rire; elles égayaient et déridaient jusqu'aux hommes les plus sérieux. De là vint qu'on surnomma l'auteur *Pierre le drôle;* elles l'ont fait aussi appeler Breughel des paysans, pour le distinguer de ses fils Jean Breughel de velours et Pierre Breughel d'enfer, autrement dit le jeune. Nous avons vu comment il s'y prenait pour observer les mœurs champêtres.

Pierre le drôle ne manqua pas de voyager, selon l'habitude commune à tous les artistes. Il visita la France et l'Italie; pour se rendre dans la Péninsule, il traversa les Alpes. Partout il dessinait d'après nature; au milieu des montagnes, il crayonna une foule d'esquisses; bois de sapins, lacs majestueux, profondes vallées, hautes cimes couvertes de neige, lointains immenses, douces vapeurs, cascades et châlets, il retraça tout sur le papier. Ces études lui servirent plus tard à peindre les fonds de ses tableaux, fonds spacieux, délicats et bleuâtres, que l'on retrouve dans les productions de ses fils et qui distinguent la famille des Breughel.

Quand il eut terminé ses pérégrinations, il choi-

[1] Pierre Koek mourut à Anvers en 1550; il était peintre de l'Empereur et avait écrit plusieurs livres. *Karel Van Mander.*

sit Anvers pour résidence. Il s'y lia d'amitié avec Jean Frankert. En l'année 1551, il fut reçu dans la gilde ou corporation de St. Luc. Notre artiste devait à la nature un caractère paisible et sage : il parlait peu, ce qui ne l'empêchait pas d'être fort comique en société. Il se donnait le plaisir de contrefaire le revenant, de produire des bruits étranges et d'effrayer les personnes crédules.

Pendant qu'il habitait Anvers, il demeurait avec une jeune fille, qui était sa servante et sa maîtresse. Il l'aurait volontiers prise pour femme, si elle n'avait eu un défaut choquant : c'était de mentir sans cesse et à tout propos. La vérité semblait lui être odieuse; il fallait absolument qu'elle inventât des histoires, qu'elle se jouât de ses auditeurs. Ni prières, ni observations, ni menaces ne pouvaient la corriger. Breughel se fatigua si bien de ses talents diplomatiques, de ses hâbleries perpétuelles, qu'il résolut d'en finir. Pour se donner le droit de rompre leur liaison, il imagina un moyen : prenant une taille de boulanger passablement longue, il lui dit qu'à chacun de ses nouveaux mensonges, il y ferait une coche; s'il arrivait au bout, non-seulement il ne serait plus question de mariage entr'eux, mais ils cesseraient de vivre ensemble. Cette condition ne la guérit point; la taille se dentelait rapidement, l'espace libre diminuait de jour en jour, mais la sotte ne pouvait retenir sa langue, et le moment de la séparation fut bientôt arrivé.

Une fois qu'il put disposer de lui-même, Breughel chercha une consolatrice. La fille de Pierre Kock, son ancien maître, demeurait alors à Bruxelles avec la veuve du peintre. Il l'avait tenue sur ses bras, fait danser sur ses genoux et se demanda quel motif l'empêcherait de pousser maintenant plus loin la familiarité. Il sollicita donc ses bonnes grâces, puis se proposa comme mari. Sa main fut acceptée; seulement on craignait de sa part quelque faiblesse pour son ancienne gouvernante et on exigea qu'il vint habiter Bruxelles. Il y consentit sans regret, de manière que la noce eut bientôt lieu.

Breughel peignit une quantité d'ouvrages fantastiques et de scènes grotesques. Du temps de Karel Van Mander, l'Empereur d'Allemagne possédait un bon nombre des plus précieux. On admirait entr'autres le Massacre des innocents, où toute une famille suppliait un soldat d'épargner une des victimes; la terreur, la désolation de la mère étaient rendues avec beaucoup de pathétique. On remarquait aussi une tentation de Jésus, que le diable avait transporté au sommet des Alpes; des nuages les enveloppaient tous deux, mais le vent y pratiquait des ouvertures par lesquelles le regard plongeait dans les vallées, distinguait au loin des campagnes sans bornes et des cités entières. Herman Pilgrims et Guillaume Jacobsz, dont la ville d'Amsterdam était la résidence, conservaient également plusieurs tableaux d'un mérite peu commun.

On a beaucoup gravé d'après ses peintures sérieuses ou burlesques. Lui-même exécuta sur bois l'histoire d'Ourson et de Valentin, et sur cuivre des paysages qui retraçaient les bords du Rhin, dans les Alpes : il fit ces dernières planches à Rome. Jérôme Cock, Mandere, Perret, Philippe, Jean et Théodore Galle ont reproduit par le burin un grand nombre de ses ouvrages. Nous citerons seulement la Femme adultère, la Mort de la Vierge, la Cuisine grasse et la Cuisine maigre, les sept Vertus et les sept Péchés, la Tentation de St. Antoine, des noces de paysans et des sujets fantasmagoriques.

Peu de mois avant son décès, la régence de Bruxelles lui commanda plusieurs tableaux, qui devaient figurer le creusement du canal de Bruges à Anvers, motif bizarre et ingrat. Mais la mort fut si prompte à le saisir qu'il ne put terminer ce travail. Il avait fait un grand nombre de dessins artistement exécutés, avec des inscriptions conformes au sujet; les regardant lui-même comme très hardis et très scabreux, il eut peur qu'ils ne fussent une source d'embarras et de chagrins pour sa veuve : aussi lui ordonna-t-il de les brûler, quand il sentit venir sa dernière heure. Il lui légua par son testament une peinture, où l'on voyait une pie sur un gibet, comme s'il avait voulu par là désigner les calomniateurs et les médisants, qu'il vouait à la potence. Il avait aussi exprimé d'une manière symbolique le triomphe de la vérité : c'était même l'ouvrage qu'il regardait

comme son meilleur tableau. Ces deux productions mettent en droit de penser qu'il souffrit beaucoup des mauvaises langues. Il aurait dû savoir cependant que la parole a été donnée à l'homme pour dénigrer ses semblables, que si l'on attire la vue par ses talents, on redouble autour de soi le nombre des propos venimeux, comme le soleil fait éclore dans la vase des milliers d'insectes agressifs.

Ce qui donne de la valeur aux tableaux de Pierre Breughel, c'est qu'il renoua la tradition, qu'il ramena sur son propre terrain la peinture flamande exilée. Son voyage en Italie ne modifia point ses goûts; il avait pris le xv[me] siècle pour type et les œuvres des peintres méridionaux passèrent devant ses yeux sans l'influencer. Les grandioses perspectives, les formes étranges des Alpes, les lacs, les torrents, les glaciers, les cascades, les bleuâtres nuances des lointains, les forêts trempées dans les nuages, produisirent seuls de l'effet sur son esprit et demeurèrent gravés au fond de sa mémoire. Ils augmentèrent son penchant vers l'art fantastique. Il se montra donc toujours l'élève fidèle de Jérôme Bosch et le précurseur de Téniers. Sa gloire a moins pour base ses ouvrages que ses tendances. Car, il faut bien le dire, il exécutait d'une manière peu brillante. Sous ce rapport, ses fils l'ont éclipsé totalement. Il coordonnait mal ses productions; l'œil s'égare au milieu des lignes et des couleurs. Les dernières étant fort variées aussi bien de ton que de nature,

l'ensemble papillotte. La touche est rude, le manque de détails ferait croire que certaines parties sont seulement ébauchées. Mais il inventait d'une manière spirituelle, l'observation lui suggérait des idées très fines et on reconnaît aisément son style. Ses morceaux phantasmagoriques annoncent une intelligence active; les figures de ses tableaux populaires séduisent par l'énergie du dessin, par la diversité des motifs et par le naturel de l'exécution. Au surplus, comme le dit Rathgeber, c'est un peintre que l'on a trop négligé, dont on ne connaît pas assez les travaux; il mériterait qu'on le prît pour but d'une monographie.

Le musée de Bruxelles renferme depuis peu un ouvrage de sa main, qui semble tracé sur une impression blanche, comme ceux de Jérôme Bosch. En haut de la page, dans une gloire semi-circulaire, dernier reflet du ciel, on aperçoit une multitude immense de démons précipités vers l'enfer et amoindris par l'éloignement; cette longue file d'anges criminels s'élargit à mesure qu'elle se rapproche du spectateur, et son épanouissement forme la scène principale du tableau ou, pour mieux dire, le tableau même. Les milices de Dieu poursuivent la légion maudite, les uns sonnant de la trompette, les autres frappant du glaive et de la lance les ennemis de Jéhova. Leurs antagonistes sont d'horribles monstres, dans lesquels le peintre a uni, mêlé toutes les formes de la nature : les caractères des végétaux,

des poissons, des quadrupèdes et des volatiles sont associés en eux de la façon la plus étrange. Un diable à corps d'homme, à tête de grenouille, se défend contre un héros céleste; sa jambe gauche se termine par une grenade accompagnée de feuilles, l'autre jambe par un bouquet de racines; il porte dans ses bras un nid plein de petites créatures semblables à lui, étendues sur des branches comme les jeunes oiseaux sur le duvet. Près de là galoppe un squelette de cheval. Un homard sort ses pattes et son nez pointu d'une violine qui lui sert d'enveloppe. Ailleurs, un énorme poisson tombe à la renverse, en agitant des bras maigres et chétifs. Un diable armé d'un croc a pour tête un chou, pour corps une touffe de feuilles serrées, d'où se dégage une fleur conique et rouge, qui forme pinceau; il vole sur des ailes de papillon. Plus loin, on remarque une diablesse ouvrant de ses bras éthiques son ventre de grenouille, que fermaient des boutons et des boutonnières, et qui se trouve tout rempli d'œufs. Mille autres bizarreries surprennent la vue, déroutent l'intelligence, échappent au langage. Les couleurs se heurtent comme les formes dans cet amalgame sans nom. Le travail est facile et rapide.

Le Musée d'Anvers, d'un autre côté, possède un tableau facétieux de Breughel. Il a cependant pour sujet le Rédempteur conduit au supplice et portant sa croix. Le feuillé des arbres, la couleur glauque des perspectives présentent déjà les carac-

tères qui distinguent toute cette famille. On croirait voir une kermesse plutôt qu'une scène tragique. Mais cette vulgarité inopportune donne seule de l'intérêt à l'ouvrage : elle détourne nos yeux de l'Italie pour les fixer sur la Néerlande. Les personnages, grossièrement peints, ne semblent que des esquisses. La vue ne peut s'arrêter avec plaisir sur les couleurs dures et tranchées.

Quelques personnes pensent que Breughel avait adopté les opinions de la Réforme : aucun texte ne contient des renseignements positifs à cet égard. Mais plusieurs tableaux qu'il a signés sont des railleries évidentes du catholicisme. Un moine hypocrite, pour citer un exemple, est volé, pendant qu'il marche, par un autre tartufe[1]. Sur une seconde toile, des infirmes et des pélerins s'entrebattent près d'un cimetière[2]. Lorsqu'il figurait les épisodes de la passion, il les tournait vraiment en ridicule. Il a maintes fois l'air de s'en prendre au christianisme lui-même; dans tel de ses ouvrages, un sarcasme voilé frappe les dogmes régnants, comme ces bourreaux masqués dont la hache exécutait les monarques.

Pendant que les différentes villes des Pays-Bas délaissaient les traditions locales pour s'engouer de la mode italienne, Bruges, le foyer de l'ancien style,

[1] Peinture qui se trouve à Naples, au Musée Bourbon.
[2] A Berlin.

demeurait fidèle aux souvenirs du XV[e] siècle. Mais par un singulier hasard, c'était un hollandais, Pierre Pourbus, qui entretenait dans l'oratoire abandonné de Van Eyck et de Hemling la lampe des pieuses réminiscences. Il y contemplait d'un œil pensif, à travers l'ombre croissante, leurs immortels chefs-d'œuvre. Satisfait de ce brillant spectacle, il crut pouvoir se passer des finesses ultramontaines. Il aimait mieux le ciel nacré, la brumeuse atmosphère de son pays que l'azur sans tache et l'air brûlant des contrées méridionales.

On a peu de détails sur son existence. Il vit le jour à Gouda, en Hollande, et se fixa très jeune dans la ville de Bruges. Aucun auteur ne donne la date de sa naissance. Il épousa la fille de Lancelot Blondeel, peintre indigène qui florissait entre les années 1510 et 1550. Maçon pendant sa jeunesse, il avait senti se développer au fond de son cœur le goût de l'architecture et l'amour de la peinture; sortant de sa condition infime, il s'était rangé parmi les artistes, mais pour montrer quelle distance il lui avait fallu franchir, il marquait tous ses ouvrages d'une truelle. Il excellait dans le plan des édifices, dans la peinture des ruines, des incendies nocturnes et autres sujets poétiques ou dramatiques. [1]. Il devint président de la corporation des peintres brugeois.

[1] Bruges possède encore trois tableaux de sa main : La Vierge et

Pierre Pourbus avait un atelier spacieux, regardé par Van Mander comme le plus beau qu'il eût jamais vu. Il exécutait aussi bien le portrait que l'histoire. Son plus brillant ouvrage ornait la cathédrale de Gouda et représentait la légende de St. Hubert. On voyait sur le panneau central un évêque administrant le baptême à deux personnes; près de lui se tenaient deux autres individus qui portaient des torches; la scène avait lieu dans un temple magnifique, où les lois de la perspective étaient rigoureusement observées. La face intérieure d'une aile montrait le saint que les mauvais esprits tâchaient de séduire, en lui offrant des trésors. Ils renouvellaient cette épreuve à l'aide de belles femmes, sur l'aile correspondante. Au dehors, la Vierge enceinte montait des marches pour saluer Élisabeth, qui se trouvait dans le même état, circonstance naïvement exprimée par la légende :

Mais la bonne Vierge Marie,
Qui estoit de sa parenté,
La vint voir, n'en doubtez mie,
Par très grande humilité.

son fils adorés par St. Luc (dans l'église St. Sauveur), le martyre de St. Cosme et St. Damien, patrons de la médecine (dans l'église St. Jacques), et St- Luc faisant le portrait de la Vierge (dans les salles de l'Académie). Les deux St. Luc sont l'image du peintre lui-même. Quant aux sujets, ils ne servent guère que de prétexte à d'immenses encadrements d'architecture, dessinés sur le panneau et dorés.

Notre-Dame, qui estoit pleine,
De notre Seigneur Jésus-Christ,
Vint donc visiter sa cousine;
Or, sachez ce que l'enfant fist.

Dedans le ventre de sa mère,
S'agenouilla devant son maître;
Doulce chose et non pas amère,
Car ils étaient tous deux à naître [1].

Je recommande aux poètes et aux logiciens les deux derniers vers.

Pourbus étant un habile géomètre, les échevins du Franc de Bruges le prièrent de peindre sur une grande toile tout le pays qu'embrassait leur juridiction; il y dessina les hameaux, les petites villes, les bois, les rivières, les dunes et les grèves de l'océan. Cette immense carte existe encore à l'hôtel-de-ville.

Pourbus termina ses longs travaux en coloriant d'après nature, à Anvers, le portrait du Duc d'Alençon; l'ouvrage était des plus remarquables [2]. Dans l'année 1540, sa femme lui avait donné un fils, qu'il appela du nom de François et qui devint un bon artiste. Il mourut lui-même le 30 janvier 1584 [3].

[1] *La Vie de Saint Jehan Baptiste.*

[2] Karel Van Mander ne s'exprime pas très clairement à l'égard de ce tableau; il dit *le dernier ouvrage de sa main que j'aie vu.* (Het laatste, dat ik van zijne werken gezien heb etc).

[3] Galerie d'artistes brugeois, publiée par O. Delepierre; Bruges, 1840.

C'est à Bruges seulement que l'on peut apprécier son mérite : l'église de Notre-Dame surtout possède un grand nombre de tableaux peints par lui. Un des plus curieux est celui qui représente la transfiguration ; quoique datant de l'année 1573 [1], on le prendrait pour une page de Hemling. Le Christ vêtu d'un manteau blanc a pour piédestal un monticule, dont l'herbe jaune et les fins rochers semblent vraiment du xve siècle. Jésus lève la main pour bénir : Élie et Abraham montrent leur buste au milieu des nuages, ainsi que Dieu le père : ces quatre figures sont nobles, sérieuses et pensives. Au pied du tertre, on aperçoit les disciples préférés, dans des postures pleines de caractère. Celui du milieu tend les mains vers le Christ avec un élan poétique et une ardeur sublime, qui agitent, qui mettent en mouvement tout son corps ; les deux autres sont surpris, éblouis, frappés d'admiration ; le néophyte de gauche, plus timide et plus faible, protège ses yeux contre la lumière, à l'aide de sa main. Dans le fond du tableau se déroule un paysage avec des arbres grêles. Il faut examiner la signature pour se persuader qu'on a devant les yeux un travail du xvie siècle.

Sur l'aile gauche, on voit le donateur accompagné de ses fils au nombre de sept ; l'aile droite nous offre la donatrice, près de laquelle sont agenouillées

[1] Il porte en effet l'inscription suivante :

Anno domini 1573 P * P.

ses trois filles. Ce sont des têtes excellentes, dignes de Holbein. La donatrice a une figure douce, intelligente et réfléchie, qui pourrait servir de type à un romancier.

On croirait de même bien plus ancien qu'il ne l'est vraiment le tableau commémoratif, qui surmonte la tombe où repose Adrienne de Corona, veuve du sire de Villegas, morte en 1579, selon son épitaphe. Le panneau du milieu représente la Vierge et son fils, au-dessous desquels on lit cette inscription : *Monstra te esse matrem*. Un ange apporte des cerises dans un plat. Marie semble douce et naïve comme une toute jeune fille : un voile presque imperceptible environne sa tête. Le dessin, la couleur, les draperies offrent les caractères du siècle précédent. Le corps du Rédempteur et celui de l'ange ont même la gaucherie de cette époque.

Le donateur et ses six fils occupent l'aile gauche, la donatrice avec ses filles, l'aile droite. Ce sont encore d'excellents portraits à la manière de Holbein; on y remarque les yeux brillants de la vieille école, ces yeux qui ont si bien l'air de vous regarder. L'extérieur des volets porte la date de 1577 et semble en désaccord avec l'épitaphe. Mais le triptyque aura pu être demandé d'avance, et pouvait être fini depuis deux ans, lorsqu'on le plaça où il brille encore de nos jours.

Le travail le plus considérable de Pierre Pourbus orne la même église. Au milieu nous apparaît le

Sauveur crucifié : il se détache sur un ciel sombre, qui s'éclaire seulement dans le lointain de quelques bandes lumineuses. Dieu le père se penche au-dessus de l'instrument funeste et la colombe plane auprès de lui ; Jésus lève la tête pour les voir Il leur jette un regard à la fois mélancolique, noble et résigné : ses traits expriment les mêmes sentiments. Les singulières postures des deux voleurs annoncent l'antagonisme de leur pensée.

Madeleine embrasse avec désespoir le pied de la croix ; la Vierge défaillante est soutenue, presque portée par une sainte femme, dans une attitude vraiment dramatique. Une autre femme l'examine d'un air plein d'émotion, pendant qu'une troisième s'agenouille et considère le Fils de l'homme, en joignant les mains. Un sentiment très-vif anime ce groupe et se communique au spectateur. A gauche, St. Jean lève aussi la tête pour contempler le divin martyr ; une profonde pitié contracte son visage. Le peintre lui a donné par malheur un type désagréable : son front fuit en arrière et ses cheveux bouclés ornent gauchement son crâne. A droite, St. Longin sur son cheval reconnaît la divinité du Christ. Différentes scènes d'une moindre importance s'échelonnent et se perdent dans le lointain.

Les ailes, dont chacune se divise en deux parties, forment quatre tableaux. On y admire le Sauveur couronné d'épines et flagellé, puis portant sa croix, puis descendu de ce gibet glorieux, puis pénétrant

dans les limbes. La description de ces épisodes nous conduirait trop loin. Nous dirons seulement qu'ils ne sont pas inférieurs à la scène principale. Le second et le troisième forment surtout d'harmonieux ensembles. Le coloris de ces divers morceaux est vif, intense et poussé au noir : ce qui frappe d'abord les yeux, c'est l'exagération du clair obscur. On passe si brusquement et si souvent de l'ombre à la lumière que la surface du panneau semble onduler, comme celle d'un lac par un mauvais temps. L'œil est, pour ainsi dire, balotté de couleur en couleur.

Quelques parties de ce tableau et la Cène de l'église St. Sauveur trahissent l'influence italienne soit directe, soit indirecte; sans que l'auteur eût franchi les Alpes, les imitations multipliées qu'il avait sous les yeux, pouvaient introduire dans ses ouvrages certaines formes méridionales. La dernière peinture a bien en général le caractère flamand; par une porte et par la fenêtre ouverte on aperçoit, selon le goût du pays, des champs pleins de lumière, des églises et des maisons. Pourbus a toutefois disposé le sujet à la manière ultramontaine; la chaleur, la vigueur du coloris font penser aux artistes de Venise. Quelques figures ont le teint basané que donne le soleil de Rome et de Naples. Les mêmes circonstances se reproduisent avec plus d'énergie sur les ailes; l'une nous montre David qui reçoit du grand prêtre ému les pains de proposition; l'autre Elie couché sous un arbre et réveillé par un ange

qui lui apporte sa nourriture de chaque jour. La peau sombre, la barbe épaisse et noire du prince fugitif ne rappellent nullement les blondes et vermeilles populations des Pays-Bas : sa main, sa jambe nue sont d'une couleur magnifique. Derrière lui se tient un homme drapé dans un manteau vert; il jette sur le spectateur des regards perçants, et la vivacité de sa physionomie atteste qu'il est venu au monde sous un ciel diaphane et embrâsé. Le second plan du paysage où dort le prophète Élie, présente encore un mélange très-remarquable du goût flamand et du goût italien [1].

Aucun homme en effet ne peut totalement vivre hors de son époque : il subit toujours l'action du milieu qui l'environne. Malgré son admiration pour Hemling [2], Pourbus se laissa lui-même entraîner par le courant du siècle.

Il avait pour compétiteurs à Bruges toute une famille d'artistes, sur lesquels on possède peu de renseignements. Le chef, Pierre Claeyssens, devint membre de la confrérie de St. Luc dans l'année 1516, avec le grade de disciple, étant élève d'Adrien Bekaert. On lui accorda le rang de maître en 1529. Il prit pour femme une demoiselle Roelants, qui lui donna deux fils, Gilles et Antoine. Après avoir passé du rire aux larmes et des pleurs

[1] Voyez dans le catalogue un recensement complet des tableaux de Pierre Pourbus que renferme Bruges.

[2] Voyez ce que nous en avons dit dans le tome deuxième, page 347.

aux chansons, comme tous les hommes, il termina sa carrière fort âgé, en 1576. Gilles, nommé peintre officiel d'Alexandre Farnèse, duc de Parme et de Plaisance, obtint le même titre sous le règne d'Albert et d'Isabelle. Il mourut dans sa ville natale en 1605 : une chapelle de l'église St. Jacques, consacrée à St. Léonard, fut le lieu qui reçut sa dépouille [1]. La biographie universelle de Michaud rapporte que son frère Antoine, plus habile et plus connu, se forma sous la direction de Quinten Matsys. Il y a là une erreur évidente. Matsys mourut l'année même où Pierre Claeyssens fut élevé au grade de maître dans la corporation de St. Luc; pour que cette assertion put être admise, il faudrait que Pierre eut donné le jour à Antoine vingt-quatre ou vingt-cinq ans auparavant; or, il devait alors polissonner avec d'autres marmots sur les places et dans les rues de la ville. On ignore les événements de son existence. Un artiste dont personne n'a jamais rien dit, mais dont on possède des tableaux signés et datés, l'un entr'autres de l'année 1616, était ou le frère ou le fils des précédents; il portait aussi le nom de Pierre

Tous furent les gardiens fidèles de la tradition et les continuateurs opiniâtres de la vieille école. L'art avait beau changer dans la Néerlande, ils ne changèrent pas avec le goût public. Admirateurs pas-

[1] *Galerie d'artistes brugeois*, publiée par Octave Delepierre.

sionnés de leurs illustres aïeux, ils auraient cru forligner en abandonnant leur méthode. Quelques panneaux plus modernes font eux-mêmes illusion. Un reflet de Van Eyck et de Hemling dore leurs ouvrages, comme ces lueurs tardives qui se projettent sur la façade des cathédrales, bien après le coucher du soleil. L'église de St. Sauveur, l'hôpital St. Jean, l'Académie et l'hôtel-de-ville, à Bruges, contiennent des morceaux qui permettront au lecteur de vérifier nos observations, d'étudier la manière des Claeyssens [1].

Le chef-d'œuvre de cette famille est le Jugement de Cambyse, placé dans la dernière salle de l'Académie. On y voit sur un linteau la date de 1598; c'est Antoine qui a exécuté les deux scènes dont se compose ce terrible drame. La première figure la condamnation du magistrat prévaricateur. Il est assis sur son fauteuil, vêtu d'une robe de pourpre, et tient son bonnet à la main, car le roi Cambyse lui adresse la parole. Si l'on en croyait son doux et honnête visage, au lieu de le prendre pour un scélérat, on le prendrait pour un brave et digne citoyen. La peine que lui cause l'indignation du monarque s'exprime sur ses traits avec une naïveté charmante; peu s'en faut que les larmes ne lui viennent aux yeux. Cambyse porte une splendide robe de brocart et un manteau d'hermine; il appuie l'index de sa main

[1] Voyez dans le catalogue l'énumération de ces peintures.

droite sur le pouce de sa main gauche, comme un homme qui argumente; l'autocrate ingénu veut absolument lui démontrer qu'il est coupable! Il n'a pas l'air furieux, mais calme, et semble discuter un point de doctrine. On admire malgré soi sa belle tête, encadrée d'une barbe brune et de cheveux magnifiques. Par son ordre, un sergent saisit le bras droit du juge, pour le conduire en prison. Les trois spectateurs placés près du criminel sont vrais comme la nature et au-dessus de tous les éloges. Les autres personnages, qui forment la suite du prince, ne révèlent pas moins de talent et ne sont pas traités avec moins de bonheur. Dans le lointain, on découvre une place entourée de maisons gothiques; le geôlier y incarcère le criminel.

Le second ouvrage nous montre son supplice. Le malheureux gît sur une table où des cordes retiennent ses pieds et ses mains. Les bourreaux l'écorchent tout vivant; deux tortionnaires lui fendent la peau des bras, un autre lui entame la poitrine; le dernier, qui paraît un excellent homme, lui a déjà presque entièrement dépouillé la jambe; le manche de son couteau entre les dents, il tire l'épiderme de la victime, comme s'il lui ôtait ses bas. Aucun d'eux n'est ému, attendri, dégoûté de ses fonctions; ils ne sembleraient pas plus tranquilles en mettant à nu les chairs d'un mort. Cambyse, le sceptre à la main, garde la même impassibilité; les autres spectateurs n'éprouvent aucun frémissement. Un aide-bourreau

se laisse seul troubler par la vue de cette affreuse torture. Mais le calme général n'est pas de l'insignifiance; les têtes sont vivantes, les yeux pleins d'expression. Le corps du juge satisfait aux lois de l'anatomie; sa bouche contractée, ses doigts crispés attestent sa douleur et ne permettent pas aux curieux de demeurer froids comme les personnages. Au second plan, le fils du condamné siège sur la peau de son père; dans le fond, pardelà le mur d'enceinte, on voit un jardin, une tour et le ciel, exécutés à la façon de Hemling.

Ce grand homme lui-même n'aurait peut-être pas mieux fait. La netteté, la vigueur du dessin, l'habile agencement de toutes les parties, la finesse et la beauté de la couleur placent ces deux tableaux parmi les chefs-d'œuvre de l'art néerlandais. Le temps les a respectés l'un et l'autre. On dirait que le génie de Hemling a passé un moment dans l'âme du peintre et fait éclore dans son atelier, comme un souvenir des anciens jours, cette fleur merveilleuse.

TABLEAUX DE PIERRE BREUGHEL.

1. Le péché originel. Dans l'académie des beaux-arts, à Vienne.

2. Construction de la tour de Babel. A Vienne.

3. Même sujet, tableau de dimensions plus petites cité par Karel Van Mander.

4. Bataille entre les Juifs et les Philistins. A Vienne.

5. Le massacre des Innocents, tableau cité par Karel Van Mander.

6. Même sujet. Dans le château royal de Würzbourg.

7. St. Jean Baptiste prêchant dans une forêt. A Munich.

8. Même sujet. A Schleissheim.

9. Jésus tenté par le démon. Tableau que cite Van Mander. Rubens possédait une peinture analogue, qui portait le numéro 210 dans sa collection.

10. Jésus catéchisant le peuple. A Dresde.

11. La femme adultère. A Munich.

12. Même sujet. Copie d'un tableau de Breughel, faite par Christian Richter. Dans la collection ducale de Gotha.

13. Jésus conduit au supplice. Dans la galerie de Vienne.

14. Même sujet. Au musée d'Anvers.

15. Le Golgotha. A Florence.

16. La conversion de St. Paul, au milieu d'un paysage plein de rochers. Tableau cité par Van Mander.

17. La résurrection du Christ, dessin grotesque. Dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

18. La chûte des mauvais anges. Au musée de Bruxelles.

19. Les supplices de l'enfer. Dans les salles de l'Académie des beaux-arts, à Vienne.

20. Même sujet, traité d'une manière différente. Dans les salles de l'Académie des beaux-arts, à Vienne.

21. Tentation de St. Antoine, tableau qui se trouve à Rome dans le palais Colonna et que l'on attribue fautivement à Lucas Cranach

22. Marguerite furieuse qui accomplit un vol à l'entrée de l'enfer : Karel Van Mander et Baldinucci désignent tous les deux ce tableau d'une manière aussi obscure.

23. Portrait de Frans Floris. Autrefois dans la collection de Rubens, n° 214.

24. Portrait de sa femme. Autrefois dans la collection de Rubens, n° 215:

25. Bataille contre les Turcs. Autrefois dans la collection de Rubens, n° 212.

26. Aveugles qui se suivent l'un l'autre : les premiers tombent déjà. Dans la galerie Lichtenstein, à Vienne.

27. Même sujet, peint sur toile à la détrempe. Dans le musée Bourbon, à Naples.

28. Des pélerins en voyage. Dessin à la plume sur papier bleu, fait en 1564.

29. Des pélerins en voyage; tableau lithographié à Munich en 1816. Recueil des œuvres lithographiques, vol. III, XXXIII, 4.

30. Un moine hypocrite volé par un autre tar-

tufe, pendant qu'il marche. Dans le musée Bourbon, à Naples.

31. Un alchimiste cherchant la pierre philosophale; dessin fait en 1558, qui se trouvait jadis dans la collection de Crozat. (Mariette, Descript. 5, p. 105).

32. Réjouissances de carnaval. Dans le musée de Vienne.

33. Kermesse de village; dessin de l'année 1556, qui se trouve dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

34. Fête de village; tableau de l'année 1559, qui se trouve dans le musée de Vienne.

35. Paysage où des campagnards se divertissent en dansant et en buvant sous des arbres, devant une maison. Dans la Pinacothèque.

36. Danse de paysans. A Berlin.

37. Danse comique. Dans la galerie de Florence.

38. Des infirmes et des pélerins qui s'entrebattent près d'un cimetière. A Berlin.

39. Trois paysans qui se battent parce qu'ils n'étaient pas d'accord en jouant aux cartes. Des hommes et des femmes cherchent à les apaiser. Sur le devant du tableau, un banc renversé et des cartes éparses. Des cabanes forment la perspective. A Dresde.

40. La cuisine grasse; tableau cité par Van Mander.

41. La cuisine maigre; tableau cité par Van Mander.

42. Un homme en chemise et baîllant; dessin. (Basan, Mariette p. 129, n° 841).

43. Un grand plat de bois, entièrement couvert à l'intérieur de sujets drôlatiques, peints en 1528; outre la date, on y voit des inscriptions allemandes et hollandaises. Dans la collection Ambras, à Vienne.

44. Des squelettes allant en voiture; grand tableau très-burlesque. Dans la galerie Lichtenstein, à Vienne.

45. Plusieurs caricatures; dessin (Basan, Mariette p. 129, n° 840).

46. D'après Pierre Breughel : Amalgame fantastique de plantes et d'animaux. Dans la collection Ambras, à Vienne.

47. Capture d'un poisson monstrueux, dessin fait en 1556. Dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

48. Le Printemps, tableau de l'année 1560. A Vienne.

49. L'Eté, tableau de l'année 1560. A Vienne.

50. L'Automne, tableau de l'année 1560. A Vienne.

51. L'Hiver, tableau de l'année 1560. A Vienne.

52. Tableau d'hiver. Dans la galerie de Cassel.

53. Paysage, au milieu duquel brûle un feu de ramée sèche. Tableau qui appartenait jadis à Rubens.

54. Tableau d'hiver. A Copenhague.

55. Un paysage. A Cassel.

56. Petits vaisseaux peints à la détrempe. Jadis dans la collection de Rubens.

57, 58, 59. Trois kermesses de village; chez M. Cuypers, amateur distingué, à Ginneken, près de Bréda.

60. Plusieurs peintures dans la galerie Lichtenstein, à Vienne [1].

TABLEAUX DE PIERRE POURBUS.

1. Le grand prêtre donnant à David les pains de proposition, aile gauche d'un triptyque. Dans l'église St. Sauveur, à Bruges.

2. Elie dans le désert, réveillé par un ange qui lui apporte de la nourriture; aile droite d'un triptyque. Dans l'église St. Sauveur, à Bruges.

3. L'Annónciation; extérieur de deux volets. Dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

4. La Visitation; la Vierge, montant une marche, saluant Elisabeth enceinte. Côté extérieur d'une aile de triptyque, décrit par Van Mander.

5. L'adoration des bergers, panneau central, qui porte l'inscription suivante : *Petrus Pourbus faciebat anno domini* 1574. Dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

[1] Nous n'avons donné dans ce catalogue que l'énumération des peintures et des dessins originaux; celle des planches gravées aurait pris trop de place.

6. L'adoration des mages, extérieur d'un volet du tableau précédent, grisaille. Dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

7. La Circoncision, extérieur d'un volet du même tableau; grisaille. Dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

8. Jésus couronné d'épines et flagellé; portion d'un volet gauche. Dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

9. Jésus portant sa croix; fragment du même volet. Dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

10. Jésus sur la croix, panneau central auquel appartiennent les deux volets précédents. A Bruges, dans l'église Notre-Dame.

11. La descente de croix; portion de l'aile droite du tableau précédent. A Bruges, dans l'église Notre-Dame.

12. La descente de Jésus dans les limbes; portion de l'aile droite du même tableau. Dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

13. La Vierge et l'enfant Jésus, avec cette inscription : *Monstra te esse matrem.* Panneau central d'un triptyque placé en mémoire d'Adrienne de la Corona, morte en 1579, selon l'épitaphe. L'extérieur des ailes porte cependant la date de 1577; on avait sans doute commandé le tableau d'avance. Dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

14. La Vierge et l'enfant Jésus au milieu d'une

vaste et sombre campagne; milieu de triptyque. Dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

15. La Cène, panneau central. Dans l'église St. Sauveur, à Bruges.

16. Même sujet, portant cette inscription : *P. Pourbus faciebat anno domini* 1562. Dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

17. La transfiguration, tableau central portant l'inscription suivante : *Anno domini* 1573 P * P. Dans l'église Notre Dame, à Bruges.

18. Descente de croix, grisaille signée de cette manière : *Petrus Pourbus faciebat* 1570. Panneau central. Dans la collection de l'Académie, à Bruges.

19. Portement de croix, grisaille; volet gauche du tableau précédent. A Bruges, dans les salles de l'Académie.

20. La Résurrection du Christ, grisaille; volet droit du même tableau. A Bruges, dans les salles de l'Académie.

21. Trois petits panneaux qui servaient de soubassement au triptyque mentionné ci-dessus : on y voit l'Annonciation, la Nativité, la Circoncision.

22. Le Jugement dernier, tableau qui porte la signature suivante : 1551 P * P. Dans les salles de l'Académie à Bruges.

23. Attribué à Pourbus : Un miracle opéré par l'intervention de la Vierge. Dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

24. Tentation de St. Hubert, auquel les démons

offrent des trésors; volet. Jadis dans la cathédrale de Gouda. *Karel Van Mander*.

25. Tentation de St. Hubert, auquel les démons présentent de belles femmes; volet. Jadis dans la cathédrale de Gouda. *Karel Van Mander*.

26 Un évêque baptisant deux catéchumènes, panneau central. Jadis dans la cathédrale de Gouda. *Karel van Mander*.

27. Un donateur avec ses sept fils, aile gauche du n° 17. Dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

28. Une donatrice avec ses trois filles, aile droite du n° 17. Dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

29. St. Jean, grisaille; à l'extérieur des volets précédents.

30. Un St. Évêque, grisaille; à l'extérieur des volets précédents,

31. Un donateur avec St. Jacques et ses quatre fils; volet du n° 5. Dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

32, Une donatrice avec St. Charles et ses six filles; volet du n° 5. Dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

33. Un donateur avec ses six fils, aile gauche du n° 13. Dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

34. Une donatrice avec ses six filles; aile droite du n° 13. Dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

35. Un donateur avec son fils et St. Nicolas; volet du n° 14. Dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

36. Deux donatrices avec Ste. Anne et la Vierge; volet du n° 14. Dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

37. Un portrait d'homme. Dans les salles de l'Académie, à Bruges.

38. Portrait du duc d'Alençon, peint d'après nature; tableau cité par Karel Van Mander.

39. Portrait du jeune Marckardt, qui tient un pot d'argent garni d'ornements d'or ciselés. A Vienne.

40. Portrait du comte espagnol Pierre Guzman Olivarez. A Vienne.

41. Portrait du roi de Suède Erich. Dans la galerie ducale de Meiningen.

42. Portrait d'un gros homme. A Vienne.

43. Portrait d'un homme âgé de 34 ans, peint en 1550. A Vienne.

44. Portrait d'un homme de 30 ans, peint en 1559. A Vienne.

45. Portrait d'une jeune fille. A Vienne.

46. Les arts et les sciences sous la forme des Muses, protegées par le Courage etc. Dans l'hôtel-de-ville, à Bruges.

47. Carte du Franc de Bruges, peinte à l'huile. Dans l'hôtel-de-ville, à Bruges.

48. Sujet allégorique concernant l'amour; tableau signé : *Petrus Pourbus faciebat.* P * P. Dans le château du roi de Hollande, à La Haye.

49. Portraits de six gentilshommes, sur un même panneau, armés de pied en cap. Dans le château du roi de Hollande, à La Haye.

50. Portrait d'un magistrat vu de trois quarts et tenant à la main un papier sur lequel on lit :

Ætatis suæ 34. *Fortune le veult.* Dans le château du roi de Hollande, à La Haye.

TABLEAUX DE LA FAMILLE CLAEYSSENS.

1. Le festin d'Assuérus, par Antoine Claeyssens. Plusieurs personnages sont les portraits de certains magistrats du temps, comme l'indiquent leurs noms inscrits sur leurs vêtements ou à côté d'eux. Tableau d'une couleur brillante, mais dure et sèche. La cadre porte la date de 1574, et le panneau cette signature : *Anthonius Claeissins me fecit.* Dans l hôtel-de-ville, à Bruges.

2. Par le même : Le jugement de Cambyse, tableau qui porte la date de 1598. Dans les salles de l'Académie, à Bruges.

3. Par le même : Le supplice du juge prévaricateur. Dans les salles de l'Académie, à Bruges.

4. Par le même : La Vierge et l'enfant Jésus adorés par Saint Bruno. Peinture d'une singulière exécution qui porte ce monogramme : A. C. Dans l'église St. Sauveur, à Bruges.

5. Ecce homo, par Pierre Claeyssens. Le Christ est depuis les pieds jusqu'à la tête couleur lie de vin. On remarque sur le panneau cette signature : *Petrus Claeissens fecit* 1609. Dans l'église St Sauveur, à Bruges.

6. Un donateur en prière, aile droite du tableau précédent. Portrait magnifique, digne de Van Eyck

et de Hemling, exécuté à leur manière. Dans l'église St. Sauveur, à Bruges.

7. St. Jean l'évangéliste tenant son calice, d'où s'élance un dragon ailé, pendant qu'il consacre et bénit le vase. On croirait ce travail du xve siècle. Volet gauche du n° 5. Dans l'église St. Sauveur, à Bruges. Ce triptyque sert de monument commémoratif à l'abbé Jean Montanus.

8. Le portement de croix, tableau médiocre signé : *Petrus Claeissens fecit* 1616. Dans l'hôpital St. Jean, à Bruges.

9. La descente de croix, par Antoine Claeyssens, tableau médiocre et d'un coloris intense, mais faux. Il porte cette signature : *Antonius Claeissins* F. Dans l'église St. Sauveur, à Bruges.

10. Un donateur avec son patron St. Charles, volet droit du tableau précédent. A Bruges, dans l'église St. Sauveur.

11. Un Saint tenant une croix et un livre; aile gauche du n° 9 Dans l'église St. Sauveur, à Bruges.

12. La Résurrection, par Pierre Claeyssens, grand tableau. Dans l'église St. Sauveur, à Bruges.

13. La Pacification de Gand. On y voit la Paix sur un char traîné par des ânes, écrasant la Discorde et que l'Envie s'efforce inutilement d'arrêter. *Petrus Claeissens fecit.* Dans les salles de l'Académie, à Bruges.

CHAPITRE XII.

Martin de Vos. — Les Iconoclastes.

Martin de Vos naît à Anvers d'un père hollandais. — Il entre dans l'atelier de Frans Floris, puis visite l'Italie. — Son affection pour le Tintoret. — Succès qu'il obtient à son retour. — Il meurt en 1603. — Sa manière, ses tableaux. — Ravages des Iconoclastes. — Dissensions et asservissement de la Belgique.

Tant que la même puissance gouverna la Belgique et la Hollande, tant que les provinces du nord et du midi se conformèrent aux suggestions de la Providence, qui leur conseillait de rester unies pour leur gloire comme pour leur bonheur, les artistes des deux contrées se mêlèrent, s'influencèrent réciproquement, et il serait absurde de diviser leur histoire. Il ne faut pas oublier que le maître de

Rubens, Otho Van Veen, était lui-même un hollandais. L'union des écoles ne cessa que pendant le règne d'Albert et d'Isabelle. Les populations flamandes et bataves suivaient alors des directions tout-à-fait contraires; le génie qui les avait guidées en commun s'éloigna d'elles et fut remplacé par deux esprits différents, que la haine excitait l'un contre l'autre.

Le père de Martin de Vos, né à Leyde, était venu s'établir à Anvers, on ignore dans quelle année; l'opulence de la ville l'attira sans doute. Il se nommait Pierre et fut reçu, en 1519, membre de la corporation de St. Luc. Son fils vit le jour en 1531. Il lui montra lui-même les éléments de la peinture. Un fait remarquable, dont l'histoire des lettres comme celle des arts fournit de nombreuses preuves, c'est que beaucoup d'hommes supérieurs doivent l'existence à des hommes médiocres : la nature semble avoir besoin de préparatifs pour les mettre au jour et n'obtenir que peu à peu ce brillant résultat. Le soin affectueux avec lequel Martin fut élevé agit sans doute sur son talent de la manière la plus favorable. Quand il eut conquis une certaine adresse, son père l'envoya chez Frans Floris[1]; sa verve attisée par le grand homme jeta soudain de brillantes clartés.

Mais il fallait qu'il suivît la mode et allât prêter

[1] *Karel Van Mander*, note de l'édition publiée en 1764, p. 349.

foi et hommage aux héros de l'école italienne. Si Rome et Florence éveillèrent son admiration, ce fut Venise qui gagna ses sympathies. La ville des lagunes compose en effet une sorte de Flandre méridionale : les ondes l'envahissent comme la Flandre du nord, ses canaux multipliés lui donnent la plus grande ressemblance matérielle avec les cités néerlandaises, les brouillards de la mer et les vapeurs des Alpes paraissent quelquefois changer sa latitude, les vastes plaines de la Lombardie rappellent exactement les plaines sans fin des Pays-Bas, les habitants ont le même génie commercial et industriel, leurs artistes ont révélé des tendances analogues. La prédilection des peintres belges et hollandais pour cette reine déchue ne doit donc pas surprendre ; elle était la conséquence inévitable d'un fait important, d'une curieuse similitude.

Martin de Vos s'enthousiasma devant les toiles des Rubens italiens, ces toiles brillantes où le maître semble avoir emprisonné les rayons du soleil couchant. Séduit par les œuvres du Tintoret, il convoita l'amitié de l'auteur, qui lui accorda son estime et son affection. Ils se lièrent si étroitement que le Vénitien lui fit exécuter les paysages de ses seconds plans. La facilité de Martin de Vos charmait ce hardi travailleur ; il lui enseigna tout ce qu'il savait, et, ne pouvant partager avec lui son talent, lui communiqua du moins les fruits de son expérience. Malgré l'attrait d'un tel chef, malgré le péril d'un

si puissant voisinage, l'homme du nord conserva son indépendance morale; ses tableaux n'eurent point les caractères d'un pastiche et sa renommée, grandissant peu à peu, traversa bientôt toutes les populations italiennes. Les Médicis et d'autres grands personnages lui firent exécuter des portraits. Ses morceaux d'histoire augmentèrent de jour en jour la faveur que lui témoignait le public [1].

Martin de Vos demeura longtemps dans la Péninsule; on ne sait pas au juste quand il prit la route des Pays-Bas, mais comme la gilde anversoise le reçut avec distinction en 1559, il est manifeste qu'il abandonna l'Italie avant l'âge de 28 ans. Il rapportait nombre d'esquisses faites d'après les vases grecs et romains. Ayant débuté par des tableaux d'autel, qui lui valurent les éloges de tout le monde, il obtint rapidement sur le sol natal une gloire plus brillante que celle dont il jouissait hors du pays. Quand le prince de Parme se fut rendu maître d'Anvers, en 1585, il lui fit l'honneur de le visiter; il le chargea de reproduire ses traits, car la nature lui avait donné un grand talent pour ce genre d'imitation [2]. De Vos composait non-seulement avec facilité, mais son pinceau n'était pas moins expéditif que son intelligence. Sa promptitude à inventer, à ordonner un sujet lui permit de

[1] Descamps est le seul auteur qui donne ces détails. Où les a-t-il puisés? Je l'ignore; il n'en indique pas la source.

[2] *Karel Van Mander*; édition publiée en 1764, notes de la p. 349.

tracer beaucoup de dessins pour les graveurs [1]. Si les estampes dont il fournit les modèles ne sont pas plus nombreuses que les planches burinées d'après Heemskerk, elles ne le sont pas moins; elles témoignent en faveur de son esprit et de son habileté [2]. Martin forma une troupe d'élèves dont plusieurs devinrent célèbres par la suite, notamment Wenceslas Coeberger, peintre de la cour sous Albert et Isabelle, Henri de Clerck [3], et Guillaume de Vos. Celui-ci était le fils de Pierre de Vos, frère de Martin et artiste médiocre.

Selon Karel Van Mander, Martin de Vos était un bel homme, grand de taille, d'un noble aspect, ne manquant pas d'embonpoint. Son tableau de St. Luc, exécuté à l'âge de quarante et un ans pour l'autel de la confrérie, dans l'église Notre-Dame, à Anvers, ne dément pas ces assertions: l'apôtre est l'image de l'auteur et la Vierge, qui lui sert de modèle, nous découvre les traits de sa femme [4]. Il a

[1] Il exécutait ces dessins au crayon noir, à la plume, au bistre et à l'encre de Chine.

[2] Voici les noms des artistes qui gravèrent ses dessins et ses tableaux: Barbé, Nic. de Bruyn, Jacques de Bye, Aliprandus Caprioli, Adrien Collaert, Jean Collaert, Jean Dumer, Georges Fenntzel, Giacomo di Franco, Corn. Galle, Henri Goltzius, Jules Goltzius, Pierre de Jode, Lederer, Charles de Mallery, Ægidius Novellanus. Crispin de Passe, Simon de Passe, Servaes Racuen, Jean Sadeler, Raph. Sadeler, Phil. Thomassin, Wussim, Jacques de Weerdt, Ant. Wierix, Jérôme Wierix, Jean Wierix. *Rathgeber*.

[3] *De Bie*, p. 163. — *Houbraken*, 1re partie, p. 121.

[4] Livret du musée d'Anvers, 1829.

quelque chose de pieux, de doux et de réfléchi : on le prendrait pour un moine ; c'est le type de l'homme du nord, aux passions froides comme la température des lieux où il séjourne. Son épouse, blonde flamande, porte sur ses traits réguliers la même expression : elle est rose et blanche, sans fadeur, et on croirait que la lune a peint son visage de ses rayons d'argent : un air de vague somnolence lui donne d'ailleurs quelque similitude avec la lumière des nuits diaphanes. Elle nous offre aussi le type de la beauté du nord, calme et intelligente, mais enveloppée d'une sorte de brume.

Martin de Vos acquit par son travail des biens assez considérables et mourut à l'âge de 72 ans, le 4 du mois de décembre 1603.

Le musée d'Anvers possède de lui cinq grands panneaux, six volets et deux petites grisailles. Ces ouvrages permettraient à eux seuls de caractériser son style, au moins depuis son retour dans les Pays-Bas. Quand on a lu son histoire, que l'on connaît ses relations avec le Tintoret et son goût prononcé pour les tableaux de ce peintre fameux, on éprouve en examinant les siens un vif étonnement. Quoi! ces figures blanches, ces peaux presque laiteuses, ces légères nuances purpurines, semblables à l'incarnat d'un enfant, c'est un admirateur des Vénitiens qui les a exécutées! Il a pu souffrir ces tons crayeux, cette lumière blême et, en quelque sorte, maladive! On ne comprend pas qu'il ait oublié à

ce point la sombre végétation, les faces basanées, les chaudes couleurs et le profond azur qui délectaient sa vue, pendant qu'il habitait la péninsule italienne.

Les formes présentent des caractères analogues; elles sont généralement élégantes, mais d'une élégance trop mignarde, trop efféminée. Dans le *Baptême du Christ*, le Messie a un air dameret; les femmes diront sans doute qu'il est joli garçon et plus d'une l'animera par la pensée : elle en fera ainsi, malgré elle, une critique mordante. Le St. Jean qui le baptise s'offre à nous comme un doucereux campagnard : la vérité de son type, la franchise de son expression ne sauvent pas l'afféterie de son air et de sa tournure. Le calme de l'artiste se retrouve dans ses personnages; aucune passion forte n'a prise sur eux, aucune tempête n'agite leur cœur; ils font immédiatement souvenir que le peintre était de race hollandaise. A voir le phlegme imperturbable du Messie et des apôtres, on ne peut les croire de la Judée; ils sortent de l'estaminet, sans le moindre doute: ils y ont gravement, lentement, paisiblement fumé leur pipe et vidé plusieurs schopes de bière : c'est là que Jésus harangue ses disciples, entre deux bouffées de tabac et deux gorgées de cervoise. Des Chananéennes d'Amsterdam et de La Haye y sont venues écouter ses paraboles, et le fils de David les catéchise d'un air impassible. Nous voyons même dans quelques tableaux la femme de

Martin de Vos; elle y joue tour-à-tour le rôle de la Vierge, des saintes et des martyres, comme une belle actrice frisonne. On cherche sur sa tête les plaques d'or et le grand bonnet de dentelles, qui valent mainte œillade à ces charmantes filles des brouillards.

De Vos atteint cependant quelquefois une vérité plus mâle et plus sérieuse; je mentionnerai, comme exemple, une tête de vieillard ; elle se trouve dans le tableau où les Pharisiens adressent au Sauveur des questions insidieuses. C'est un excellent portrait. L'ouvrage qui représente St. Pierre tirant un denier de la gueule d'un poisson, pour payer le tribut, renferme aussi un admirable pêcheur. Martin avait une grande connaissance de l'anatomie; peu d'artistes néerlandais ont mieux peint les nus, mieux indiqué les méplats de leurs figures : examinez la majeure partie de ses têtes, le buste et les bras de Constantin, le Sauveur et le St. Jean du *Baptême* cité plus haut. Son séjour au-delà des Alpes ne lui fut donc pas inutile ; les productions idéales de l'école ultramontaine lui donnèrent en outre un sentiment de la beauté, qui s'exprime çà et là d'une heureuse manière; si le Christ montrant ses plaies à St. Thomas avait une expression moins apathique, ce serait un personnage irréprochable. Ses draperies assez bien faites, quoiqu'un peu amples, ne se distinguent par aucun trait spécial; mais il groupe ses acteurs d'une façon intelligente et harmonieuse. Ils

ne ressortent pas en clair sur un fond plus obscur, mais se détachent sur un fond lumineux par des teintes plus sombres.

La Sainte famille que l'on voit au Musée de Gand et qu'il exécuta en 1555, pendant son séjour en Italie, revèle l'influence des maîtres méridionaux [1]. On y observe une couleur chaude, un goût différent. De Vos était alors baigné dans les rayons d'un autre soleil : il eut été heureux qu'il n'en perdît pas si tôt le souvenir, qu'il ne préférât point des tons brillants, mais crus, aux tons dorés, brûlés, splendides et intenses de l'école vénitienne.

En même temps que les coloristes dont nous avons parlé dans ce volume, d'autres dessinateurs moins connus firent preuve de talent. Nous les avons omis pour deux motifs : le premier, c'est que nous rédigeons une histoire de la peinture et non pas un dictionnaire des peintres; les hommes d'élite, qui ont gouverné, modifié la marche de l'art et produit des œuvres supérieures, doivent seuls nous occuper. La seconde raison, c'est que presque tous les travaux de ces intelligences moins fortes ont cessé d'exister. On cite de l'un deux ou trois morceaux douteux, on ne connait pas un seul ouvrage de l'autre. Or, les artistes, dont tous les tableaux ont péri ou à peu près, sont des artistes morts pour l'humanité. Il ne reste d'eux que leur nom ; c'est

[1] Il y a écrit son prénom en italien.



un mot vide, qui n'a plus de sens et ne peut faire naître l'intérêt. Si quelqu'un voulait s'occuper d'eux, les sèches notices de Descamps [1], les annales de

[1] Plusieurs de ces chapitres sont non-seulement inutiles, mais comiques; en voici des exemples.

JEAN DE WAEL.

De Wael, élève de François Franck, mérita de la considération dans son art : il était né à Anvers, où il mourut jeune. Il fut admis dans la compagnie des peintres de la même ville.

JACQUES DE GHEEST.

De Gheest, quoique grand peintre d'Anvers, n'a laissé de traces de son mérite que dans les poésies du célèbre Vondel, qui l'a comblé de louanges : mais quelques vers d'un poète illustre assurent de l'immortalité.

GÉRARD BARTELS.

Tout ce qu'on sait de Bartels, c'est qu'il finit sa vie malheureusement : une pierre d'une grosseur énorme écrasa ce peintre, qui fut très estimé dans son art.

AUGUSTIN BRUN ET JEAN HOLSMAN.

Ces deux peintres ont été estimés dans la ville de Cologne, lieu de leur naissance. C'en est assez pour être cités : on n'en sait d'ailleurs aucun détail.

FRÉDÉRICK BRENTEL ET JACQUES VAN DER HEYDEN.

Ils sont nés à Strasbourg : ils ont été considérés par plusieurs princes. *N'est-ce pas être sûr* qu'ils ont eu des talents ?

DAVID DE HAEN.

David de Haen, né à Rotterdam, voyagea longtemps en Italie, et resta à Rome. Il était bon peintre : on ne connait ni sa vie ni ses ouvrages.

Rathgeber et les textes hollandais lui suffiront. Je m'éloignerais de mon but, en remuant leur poussière inerte, dans leurs tombeaux délaissés.

L'incurie des hommes, la malice du temps, la brutalité des révolutions, l'ignorance qui a fait attribuer leurs ouvrages à des peintres plus fameux, toutes ces causes se sont réunies pour éteindre à jamais leur gloire. Les doctrines de Calvin, la rage insensée des Iconoclastes leur ont été principalement funestes. On tâcha de sauver les toiles les plus précieuses, comme le réclamait le bon sens, et l'on négligea les travaux secondaires. Ce fut le 14 du mois d'août 1566, que cette émeute fanatiqne prit naissance dans les villes de l'Artois et dans la Flandre occidentale, entre la Lys et les côtes de la mer [1]. Une troupe effrénée d'artisans, de bateliers et de campagnards, entrêmélés de filles publiques, de mendiants et de voleurs, au nombre de trois ou quatre cents [2], armés de massues, de haches, de marteaux, d'échelles et de cordes, un petit nombre même d'arquebuses et de poignards, se précipitent sur le chemin de Weckelgem, abbaye située entre Menin et Courtray. Ils renversent les portes, ils s'élancent avec des cris de joie dans l'église. Les tableaux sont arrachés des autels, souillés, mis en pièces; les statues, les bois sculptés, les dais, les tabernacles jonchent le sol de leurs débris; les vitraux tombent

[1] Strada, déc. Iere, livre V, p. 235.
[2] Schiller dit trois cents, Wiersbitzki quatre cents.

comme une pluie de diamants; on mutile jusqu'aux figures des pierres sépulcrales et les vases précieux disparaissent dans les poches des cagous. A Belle, le pillage et les dévastations recommencent; toutes les églises, que la bande aperçoit de loin ou de près, subissent le même sort. Des flots de populace viennent la grossir : la canaille enchantée de ses exploits se dirige vers Ypres, qui renfermait alors un grand nombre de protestants. Elle y pénètre en plein jour, se rue sur la cathédrale, puis sur les autres paroisses et sur les monastères; elle éprouve un plaisir ignoble à détruire des merveilles dont la beauté l'humilie. Menin, Commines et Werwich sont à leur tour saccagées par les truands. La riche et splendide abbaye de Marquette devient leur proie. Le fangeux torrent s'écoule ensuite dans la direction de Lille: mais entre Lille et Douay, les sectaires sont vigoureusement chatiés. Robert de Longueval, seigneur de la Tour, et le sire de Villers-Lalleu, prévôts de Marchiennes, ayant rassemblé une troupe de paysans et de soldats, tombèrent sur ces frénétiques, et en massacrèrent la plus grande partie près de Seclin; le reste fut poussé dans la Scarpe, où ils se noyèrent.

Mais leur exemple trouva bientôt des imitateurs. Les calvinistes, qui se rassemblaient en plein air aux environs de Gand, assaillirent le 19 août le cloître des Augustins, y démolirent deux autels, puis ravagèrent toutes les églises, toutes les abbayes

de la banlieue jusqu'au 24 du même mois. Les échevins et les bourgmestre, effrayés de ces excès, convoquèrent les principaux habitants et jurèrent avec eux de défendre la ville contre les hérétiques. Mais le peuple ne fut pas de leur opinion, il approuva hautement les Iconoclastes. Les prêtres se hâtèrent en conséquence de porter leurs vases d'or et d'argent à la citadelle. Le commerce, les travaux furent suspendus; le Grand conseil interrompit lui-même ses séances; il avait fait promettre une somme à quiconque lui amènerait des prédicateurs schismatiques : on dédaigna ses offres. Tout le monde était dans l'attente d'un événement extraordinaire. Cette crainte augmenta l'audace des hérétiques : ils eurent l'effronterie d'envoyer des parlementaires au gouverneur de la ville, pour lui dire que leurs chefs leur avaient ordonné d'anéantir les images; que si on n'essayait point de leur résister, tout se passerait tranquillement; que dans le cas contraire, ils ne garderaient aucune mesure. Ils terminaient en demandant que les archers de la police vinssent présider à l'expédition, pour qu'elle eût lieu sans désordre. Le gouverneur s'étonna d'abord d'une si rare impudence, mais il crut devoir la faire servir à empêcher de plus grands malheurs : les suppôts de la justice régularisèrent donc et sanctionnèrent de leur présence le saccagement des édifices.

A Valenciennes, Audenarde, Renaix et Tournay, les insurgés commirent les mêmes actes de vanda-

lisme; la garnison de la dernière ville refusa de prendre les armes contr'eux. Les malandrins s'étant aperçus que l'on enfouissait les choses précieuses sous le pavé des églises, déplacèrent les dalles et bouleversèrent le terrain. Au milieu de l'opération, le corps d'Adolphe le parricide, autrefois duc de Gueldre, fut mis à nu : la tourbe insolente recula devant cette dépouille abhorrée.

Mais Anvers fut le lieu où les arts essuyèrent les plus grandes pertes. Le vingt du mois d'août, à la chute du jour, une foule d'hérétiques envahit la cathédrale, pendant le salut. On avait promené la veille l'image de la Vierge, puis, au lieu de la mettre dans la grande nef selon l'habitude, on l'avait placée dans le chœur : elle devint le but de la raillerie et des outrages. Une vieille marchande de cierges en fut tellement irritée qu'elle jeta de la cendre et des immondices à la tête des blasphémateurs. Aussitôt s'éleva un horrible tumulte, qui alla en augmentant avec le nombre des schismatiques. Ce bruit inquiéta la régence : le bourgmestre accourut, suivi d'une troupe de militaires et ordonna aux perturbateurs de quitter l'église; il fut obéi par quelques-uns, mais la majorité déclara qu'elle resterait et entendrait le salut. On leur répondit qu'on ne le chanterait pas. « Eh! bien nous le chanterons nous-mêmes! » s'écrièrent-ils. Le bourgmestre, voyant leurs dispositions, sortit de la cathédrale, dont il ferma toutes les portes, excepté une. Après

son départ, la foule entonna les psaumes prohibés de Clément Marot et se jeta en vociférant sur la statue de la Vierge, que percèrent maint poignard et maint couteau. On hurla ensuite : Vivent les Gueux! de manière à ébranler tous les fenêtres de l'église; puis l'on somma la statue de suivre cet exemple. Comme elle ne soufflait mot, bien entendu, un truand lui abattit la tête d'un coup de hache. Ce fut le signal du pillage et de la destruction. Les hérétiques s'élancent vers l'autel pour le démolir, fracassent l'orgue, brisent les tableaux, endommagent tout ce qui est à leur portée. Des voleurs, de la canaille et des filles publiques, attirés par le tintamarre, entrent dans l'église au moment où la nuit l'enveloppe de ses ombres. Ils allument les cierges, les torches que l'on peut trouver : ces lueurs singulières se projettent dans les sept nefs, le long des piliers, sous les hautes arcades. Les chants, les clameurs, les rires, le craquement des ais brisés, la chute des statues, le bruit des pas, les échos de la voûte forment un concert infernal. On disperse les hosties sur le sol et on les foule aux pieds, le vin de la messe est bu en l'honneur des gueux dans les vases de l'autel, l'huile sainte enduit les chaussures. Les courtisanes se mettent à danser comme des goules et des vampires, tandis que les refrains des matelots servent de musique. Du reste, l'accord le plus parfait; point de disputes ni de combats : Satan lui-même semblait présider à l'œuvre diabolique. Personne ne fut blessé:

jamais ordre si complet ne régna au milieu du désordre. Enfin, la voix solennelle de minuit gronda, comme une céleste admonition, dans la flèche, et roula majestueusement dans l'enceinte à moitié obscure; l'œuvre de démence était achevée, soixante-dix autels jonchaient la poussière. Les tableaux seuls qu'on venait de détruire, vaudraient de nos jours plusieurs millions. Un grand nombre de manuscrits et de documents précieux pour l'histoire avaient disparu à jamais.

Cependant la rage des Iconoclastes n'était pas satisfaite. Ils sortent de la cathédrale et s'acheminent à la lueur des flambeaux vers les autres églises. Toutes les habitations restent fermées, restent muettes sur leur passage. Ils dévastent les succursales, pénètrent dans les maisons religieuses : les moines deviennent leur jouet, les nonnes effrayées servent à leurs plaisirs. Mais là encore, pas un meurtre n'a lieu; la populace fait preuve de bonté, sinon de décence. Quand le matin blanchit le sommet des habitations, vingt-deux monuments secondaires étaient ravagés. Dès que l'on ouvrit les portes de la ville, les schismatiques se précipitèrent dans la campagne : les églises rurales devinrent à leur tour l'objet de leurs profanations, et le couvent de St. Bernard fut traité comme une citadelle prise d'assaut. Pendant les trois nuits suivantes, ils continuèrent dans Anvers même leur besogne fatale, détruisant tout ce qui leur avait échappé.

On voudra peut-être savoir ce que faisaient les bourgeois : ils se tenaient sous les armes. Les catholiques, pensant que tous les réformés étaient d'accord, tremblaient à l'idée de leur nombre supérieur; les calvinistes prenaient l'émeute pour un piége qu'on leur tendait et observaient les orthodoxes, qu'ils croyaient sur le point de les assaillir. Leur frayeur mutuelle protégea la plèbe déchainée. Le 29 août néanmoins, les catholiques jugèrent qu'il fallait prendre des mesures : ils défendirent en conséquence tous les sermons hétérodoxes, tous les rassemblements des schismatiques dans les églises; on ordonna de restituer les objets volés, menaçant de la corde ceux qui dégraderaient les édifices publics. C'était montrer de l'énergie fort à propos : les monuments étaient vides depuis six jours et les spoliateurs avaient terminé leurs exploits!

Des hordes analogues troublèrent presque toutes les villes du Brabant : à Lierre et dans quelques autres, la régence eut le bon esprit d'enlever les ornements des temples. Bréda, Bois-le-Duc et Berg-op-Zoom souffrirent beaucoup de la rage des calvinistes. En cinq ou six jours, quatre cents édifices chrétiens furent livrés au pillage [1].

Middelbourg, Veere, Flessingue, toute l'île de Walcheren, toute la Zélande, Utrecht, Leyde, Amsterdam, La Haye, les provinces de Frise, de

[1] G. Brandts, Historie der Reformatie en andere kerkelyke geschiedenissen : Amsterdam 1677, tome 4, page 341.

Groningue, d'Overyssel, de Gueldre et la plupart des autres districts néerlandais subirent le même fléau. Dans la ville d'Arnemuiden, le bailli Jean Ypens ouvrit de sa propre main aux iconoclastes les portes des églises. A Utrecht, Jean de Renesse, sire de Wilp, leur fournit les instruments dont ils avaient besoin : d'autres seigneurs les encouragèrent et on prétend même qu'ils leur firent distribuer de l'argent. Les fanatiques de Leyde eurent aussi pour instigateurs de nobles personnages.

Les seules villes que les destructeurs épargnèrent, ou qui n'eurent à regretter que des pertes médiocres, furent Dordrecht, Harlem, Delft, Brielle, Gouda, Hoorn et Enkhuisen. L'Artois et le Hainault souffrirent peu, le Luxembourg et la province de Namur échappèrent au désastre [1]. L'historien ne peut que s'affliger en considérant ces espèces de folies, qui saisissent par moments les nations, qui les transportent de rage contre les plus innocentes des productions humaines. Changez de croyances, de doctrines politiques, métamorphosez le monde social, je ne demande pas mieux; mais de grâce, pauvres sots que vous êtes, respectez les œuvres du génie, ces créations de l'homme ajoutées à la création divine [2]. Sans les fureurs des iconoclastes, sans les

[1] Karel van Mander. — Schiller, *Histoire du soulèvement des Pays-Bas*. — Rathgeber, *Annales de la peinture néerlandaise*. — Wiersbitzki, *Der niederlandische Freiheitskrieg*, Leipsick 1841.

[2] Le seizième siècle vit briller trois femmes qui se distinguèrent surtout dans la miniature et dont les travaux furent naturellement

pillages des révolutionnaires français, la Belgique et la Hollande seraient un vaste musée, ou cinquante mille tableaux appeleraient et enchanteraient le voyageur.

La nouvelle de ces profanations sacriléges mit Philippe II hors de lui; ayant assemblé son conseil, il y fut décidé qu'il se transporterait lui-même dans les Pays-Bas, pour sévir contre les hérétiques. Le prince n'ayant pu exécuter ce projet, ce fut le duc d'Albe qui vint châtier les rebelles: on connait cette lamentable histoire. L'esprit de haine, d'envie et de discorde, si funeste dans tous les temps à la Belgique, exerça de nouveau sa désastreuse influence. Au lieu de soutenir Guillaume de Nassau, la noblesse belge ne cherchait qu'à l'entraver; a, rès

protégés contre les iconoclastes : il serait intéressant de faire des recherches spéciales à leur égard. Voici comment Guichardin en parle : « En la peinture encore se sont trouvées en ce pays des femmes excellentes; et surtout en œuvres menues et subtiles, presque jusques à surpasser la foi de ceux qui en ont ouï parler : desquelles nous en nommerons seulement trois : la première fut Suzanne, sœur de Lucas Hurembout, excellente ès œuvres menues; mais surtout fut-elle si parfaite à enluminer qu'Henri VIII du nom, roy d'Angleterre, l'attira avec grands dons et riche pension en son royaume, où elle a vescu longtemps, et favorie et caressée en court, et où enfin elle mourut et riche et honorée. La seconde estoit Claire Skeisers, natifve de Gand, excellente et à peindre et à enluminer; et laquelle vesquit jusqu'à l'âge de quatre-vingts ans en virginité perpétuelle. La troisième estoit Anne, fille de maistre Segher, qui estoit médecin fameux, natif de Breda et citoyen d'Anvers : laquelle Anne ayant vescu vertueusement et dévotement, conservant aussi sa virginité, est décédée naguère. »

l'archiduc Matthias, elle appela le duc d'Alençon, espèce de dangereux écervelé, plein d'ambition et dépourvu de moyens. Les seigneurs des provinces wallonnes les soulevèrent contre les provinces flamandes, assemblèrent des bandes jalouses, qui, sous le nom de *Malcontents*, s'unirent aux Espagnols pour rançonner et tuer leurs frères de l'ouest, plus opulents, plus civilisés qu'eux. Bref, pendant que la Hollande s'affranchissait et se préparait un splendide avenir, la Belgique se ruinait et se perdait elle-même. Depuis lors, deux siècles et demi de malheur ne l'ont pas corrigée; en vain elle a souffert toutes les tortures, en vain des monarques sans intelligence ont tari les sources de sa gloire et de son bonheur, en vain elle a été foulée aux pieds par des nations brutales, les mêmes sentiments de division l'animent toujours.

Au milieu des infortunes dont l'accablait la domination étrangère, pendant que l'industrie et le commerce languissaient, que les soldats pillaient les villes et les hameaux, que les forêts mêmes et l'ombre de la nuit ne protégeaient pas contre leurs violences, un grand homme naissait loin de là, sous un autre ciel. En 1577, Rubens voyait le jour à Cologne; les bords du Rhin étaient les premiers paysages qui frappaient ses regards. Le plus fameux de tous les peintres belges se développait hors de sa patrie, et les souvenirs de son enfance l'attachaient à l'Allemagne. N'était-ce pas une sorte de pronostic?

La destinée des hommes supérieurs offre des coïncidences merveilleuses. N'était-ce pas un signe de l'avenir qui attendait son pays? N'était-ce pas un indice qu'après s'être tordus sur le chevalet de l'ignorante Espagne, les Belges devaient saigner sous le gourdin de la stupide Autriche?

TABLEAUX DE MARTIN DE VOS.

1. Vénus, Mars et l'Amour; tableau en partie allégorique, en partie épisodique. A Berlin.

2. Le baptême du Christ, volet. Au musée d'Anvers.

3. La décollation de St. Jean-Baptiste, volet. *Ibidem*.

4. Le baptême de Constantin, volet. Au musée d'Anvers.

5. Constantin faisant bâtir l'église de Ste. Sophie, volet. *Ibidem*.

6. Jésus-Christ ressuscité. A droite on voit St. George armé de pied en cap; à gauche, Ste. Marguerite; sur le devant St. Pierre et St. Paul, qui tiennent des livres. Au musée d'Anvers.

7. Le denier de César. *Ibidem*.

8. L'offrande de là veuve. *Ibidem*.

9. Les disciples du Christ trouvant dans un poisson de quoi payer le tribut. Au musée d'Anvers.

10. Le Sauveur confondant l'incrédulité de St. Thomas. *Ibidem*.

11. St. Luc faisant le portrait de la Vierge. *Ibidem.*

12. Deux petites grisailles représentant des actes de charité. *Ibidem.*

13. Tentation de St. Antoine. Au musée d'Anvers.

14. Elie éveillé par un ange, dessin original de l'année 1584 (cat. de Weigel, 2e part. p. 118, n° 3003).

15. David coupant la tête de Goliath; près d'eux, l'une et l'autre armées. Grande composition dessinée à la plume, avec de nombreuses figures. Autrefois dans le cabinet de M. Villenave. (Thoré, *Alliance des arts*, p. 40 n° 354.)

16. Jonas, lancé du haut d'un navire, tombe dans la gueule de la baleine. Ce panneau est signé : M. d. V. F. 1589 et peint des deux côtés. A Berlin.

17. L'Annonciation, aile gauche; on voit St. Matthieu dans le haut et St. Luc en bas. Dans la collection de M. Hausman, à Hanovre.

18. La Visitation, aile droite; on voit St. Marc dans le haut et St Jean dans le bas. Collection de M. Hausman, à Hanovre.

19. La naissance du Rédempteur. Autrefois dans l'église des Capucins, à Malines. (Descamps, *Voyage pittoresque*, etc.)

20. L'adoration des bergers, panneau central. Dans la collection de M. Hausman, à Hanovre.

21. L'Adoration des mages. Dans la galerie de Copenhague.

22. Même sujet. Dans la collection du prince Paul Esterhazy de Galantha, à Vienne.

23. La circoncision. Dessin original qui se trouve dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

24. Une Ste. Famille. Dans le musée de Gand. Elle ne peut être de l'année 1535, comme l'affirme le livret.

25. St. Jean dans le désert. (Catalogue d'un excellent cabinet de dessins, p. 209, n° 2903.)

26. Le baptême du Christ; dessin qui appartenait au prince de Ligne. (Voyez son catal. p. 235, n° 1.)

27. Les noces de Cana. Jadis dans la chapelle des marchands de vin, à Notre-Dame d'Anvers. (Descamps, *Voyage pittoresque*, etc.)

28. La multiplication des pains. Jadis sur l'autel des meuniers et des boulangers, dans la cathédrale d'Anvers. (Descamps, *Voyage pittoresque*, etc.)

29. Le bon samaritain, parabole tirée de l'évangile : cinq esquisses. Dans la collection du roi de Prusse.

30. La parabole de l'enfant prodigue, trois dessins. Dans la collection du Roi de Prusse.

31. La Cène. Autrefois dans la chapelle de la communion de l'église St. Grégoire, à Anvers. *Descamps.*

32. Même sujet. Autrefois dans la chapelle de la communion, de l'église St. Gomare, à Lierre *Descamps.*

33. Le couronnement d'épines. Autrefois dans l'église Notre-Dame, à Bruges. *Descamps*.

34. Jésus portant sa croix, dessin original. (Cat. de Weigel, 2ᵉ part. p. 118, nᵒ 3002.)

35. Les soldats se disputant la tunique de Jésus. Dans la galerie de Copenhague.

36. Le crucifiement. Dans la galerie de Florence.

37. Le Christ sur la croix ; près de lui, la Vierge, Madeleine et St. Jean. A Vienne.

38. Descente de croix. Jadis dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

39. La Résurrection ; dessin qui se trouve dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

40. Même sujet. Autrefois sur l'autel des tisserands, dans l'église Notre-Dame, à Anvers. *Descamps*.

41. Le Christ ressuscité se montrant à ses disciples sur les bords du lac de Tibériade. Surface d'un panneau peint des deux côtés en 1589. (Voyez le nᵒ 16.) A Berlin.

42. Les pélerins d'Emmaüs. Sur l'autel de la communion, dans l'église Notre-Dame, à Anvers. *Descamps*.

43. Des anges en adoration, dessin original. (Catalogue d'un excellent cabinet de dessins, p. 210, nᵒ 2927.)

44. Un ange qui tient un enfant et près duquel se trouvent deux femmes, dessin. (Catalogue du prince de Ligne p. 239, nᵒ 8.)

45. Les quatre évangélistes, dessin. (Catalogue du prince de Ligne, p. 339, n° 9.)

46, Même sujet. Dans la collection du roi de Prusse.

47. St. Aloysius élevé sur le siége épiscopal. Dans l'église St. Sauveur, à Bruges.

48. Episodes tirés de l'histoire de St. François d'Assise, sept dessins. (Catalogue du prince de Ligne, p. 236, n° 2 et suivans.)

49. Ste. Marguerite. Dans l'église de St. Martin, à Alost. (Descamps, *Voyage pittoresque*, etc.)

50. Un saint et un moine dans une barque. Collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

51. Episodes tirés de la vie du même saint. Dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

52. Un prêtre disant la messe. Autrefois dans la chapelle de la communion de l'église St. Grégoire, à Anvers. *Descamps*.

53. Portrait de l'artiste peint par lui-même. A Vienne.

54. Même sujet. A Florence.

55. Une femme jouant de la guitarre, au milieu d'un paysage. Dans la collection du roi de Prusse.

56. Un paysage, au milieu duquel un berger fait boire son troupeau et où des voyageurs cheminent; dessins. (Recueil des œuvres lithogr. vol. V, pl. LV, 1. Munich, 1816).

57. Portrait d'un homme agenouillé sur un prie-Dieu. Au musée de Bruxelles.

58. Tentation de St. Antoine. Dans l'église St. Jacques, à Anvers.

59. Le Baptême du Christ. Dans la même église.

60. Martyre de St. Jacques. Dans la même église.

61. Des saints adorant la Trinité. Dans la même église.

62. La naissance du Christ. Dans l'église St. Paul, à Anvers [1].

[1] Les catalogues que nous avons donnés jusqu'ici, pour tous les peintres antérieurs à la dévastation des églises par les iconoclastes, étaient de la dernière importance. Il fallait savoir combien de tableaux ont échappé aux furieux et à l'action du temps. Ce travail serait maintenant moins utile et occuperait une place trop étendue. L'énumération des ouvrages, qui ont illustré l'école d'Anvers, demanderait à elle seule un gros volume. Nous supprimerons donc ces listes désormais.

NOTES ET SUPPLÉMENTS.

SUPPLÉMENT AU DEUXIÈME VOLUME.

Rogier Van der Weyden, mal-à propos surnommé *Rogier de Bruges.*

L'élève le plus important de Van Eyck fut celui qu'on appelle Rogier de Bruges : Vasari, Karel Van Mander et Cyriaque d'Ancône l'ont ainsi baptisé fort mal à propos, égarant les auteurs qui ont suivi cette trompeuse indication. Il se nommait Rogier van der Weyden et était né, selon toute apparence, dans la capitale du Brabant : il avait signé lui-même son portrait : *Rogier de Bruxelles*. Vasari, Opmeer et Guichardin lui assignent d'ailleurs positivement ce lieu pour patrie, et les renseignements que nous allons donner confirment leur opinion. En 1401, époque vers laquelle ses yeux durent s'ouvrir à la lumière, la grande cité entreprenait son magnifique hôtel-de-ville; pendant que les assises montaient l'une sur l'autre, que la colonnade rangeait ses piliers gothiques et formait la courbe de ses ogives, que les tourelles se plaçaient à leur poste et que les balustrades bordaient les galeries, Van der Weyden, jetant les bases de sa gloire, construisait l'édifice de son propre mérite. Le développement de ses facultés et celui du palais communal semblaient

marcher de front : l'amour du beau emportait son âme dans le ciel mystique de l'art, tandis que la flèche dressait dans les airs son élégant chef-d'œuvre.

Van der Weyden habita une partie de sa jeunesse la triomphante cité de Bruges, comme l'appelle Guichardin. Il y fréquentait la demeure des Van Eyck, étudiait sous leurs yeux et cherchait à s'approprier leur manière. Considérant leur travail, écoutant leur parole sérieuse et ingénue, il augmentait chaque jour son trésor de science et d'habileté. Plus d'une fois sans doute il les accompagna hors de la ville, examinant ces plaines couvertes de lin aux fleurs d'azur, de pavots écarlates et de basses sapinières, qui rendent une faible harmonie, dès que le vent les agite. Les peintres brugeois ont dû se mettre sans cesse en rapport avec la nature. Ils en connaissent si bien tous les aspects, en expriment si bien la grâce et la magie, qu'on ne peut douter de leur amour fervent pour elle. L'artiste et le poète ont des goûts solitaires ; les distractions communes, les plaisirs, les sentiments grossiers de la foule blessent leur âme délicate et chassent loin d'eux l'inspiration. Leur talent est comme une voix douce que le moindre bruit noie ou déroute. L'école de Bruges était éminemment poétique et s'adonnait au paysage : par affection comme par nécessité, elle chercha les spectacles rustiques et s'enivra des émanations pénétrantes qui sont, pour ainsi dire, l'âme de la campagne.

Le long séjour de Van der Weyden à Bruges lui fit peut-être donner le surnom qu'il a porté jusqu'à présent. Il s'y joignit un autre motif : la capitale de la Flandre ancienne représentait symboliquement les Pays-Bas, les étrangers ne connaissaient guère que cette ville et disaient qu'un homme était de Bruges pour exprimer qu'il était flamand[1]. C'est ainsi qu'on appelait Romains tous les habitants de l'Italie conquise par la république.

Grâce aux leçons des deux frères, Rogier se distingua bientôt et s'acquit une réputation flatteuse. La maison commune de Bruxelles grandissait toujours : quand les salles destinées aux magistrats furent bâties, on nomma Van der Weyden peintre de la ville et on le chargea de décorer le monument fraternel. Eu égard à sa renommée, on le paya mieux que les autres artistes. Le traitement annuel de ceux qui exerçaient une fonction publique, se composait alors d'une quantité plus ou moins grande d'étoffe, dans laquelle ils faisaient tailler leurs vêtements de cérémonie. Van der Weyden recevait chaque année un *tiers* de drap, terme qui désignait probablement un certain nombre d'aunes; les maîtres-ouvriers, dirigeant la maçonnerie, la menuiserie et les différents travaux, en recevaient un *quart*, c'est-à dire un nombre d'aunes moins considérable.

[1] Voyez la notice sur Rogier van der Weyden publiée par M. Alphonse Wauters, dans le *Messager des sciences historiques*, année 1846.

Ceux-ci portaient leur manteau sur l'épaule gauche, le peintre en couvrait son épaule droite. L'étoffe qu'on leur partageait sans distinction ne valait pas celle qu'on donnait aux magistrats, au changeur, à l'avocat, au pensionnaire, au médecin, au chirurgien, aux secrétaires et aux clercs ou greffiers de la ville [1]. Leurs professions, réclamant l'étude du latin, étaient jugées plus nobles, plus méritoires : les artistes figuraient parmi les manœuvres Et de fait, il y a toujours un peu de l'ouvrier en eux, jusque dans leurs mœurs, leur esprit et leurs habitudes; la puissance du talent les élève et transforme, pour ainsi dire, leurs occupations, mais la plupart, n'ayant point reçu le baptême du génie, demeurent des hommes de métier, qui façonnent la pierre ou manipulent des couleurs.

Rogier se montra digne de la confiance des échevins. Il peignit pour la salle du conseil, maintenant appelée salle gothique, quatre toiles importantes. Les deux tableaux du milieu étaient immobiles : l'un représentait Herkenblad, qui, suivant la tradition, aurait été au onzième siècle, un amman ou juge de Bruxelles; il poignardait son fils coupable d'avoir déshonoré une jeune fille et donnait ainsi au monde un formidable exemple d'équité. Se soulevant sur son lit de douleur, il tenait d'une main les cheveux du criminel et de l'autre lui plongeait une épée dans

[1] Ordonnance de l'année 1440 environ, citée par M. Wauters.

le sein [1]. A côté, l'on voyait le même Herkenblad montrant à un évêque une hostie descendue miraculeusement du ciel : le prélat lui avait refusé la communion, parce qu'il ne voulait pas confesser la mort de son fils comme un assassinat. Les autres toiles étaient mobiles et peintes sur les deux faces, de sorte que l'ouvrage entier se fermait comme un triptyque. Le premier figurait Trajan qui sortait de Rome à la tête de son armée : une veuve l'arrêtait et lui demandait justice du meurtrier de son fils. L'empereur suspendait la marche de ses troupes, examinait l'affaire et condamnait le coupable. Sur le revers du tableau, on lui tranchait la tête. La seconde aile concernait le même prince. Le pape Grégoire le Grand, touché des vertus qu'il avait déployées pendant son long règne et qui étaient assurément dignes d'un chrétien, se prosternait devant l'autel de St. Pierre et demandait à Dieu la grâce de ce noble infidèle. Le Seigneur lui répondait, suivant l'inscription que portait la toile : « J'ai écouté ta demande, j'ai pardonné au payen Trajan, mais garde-toi de m'implorer encore pour un damné. » Le pape, dans sa joie, fit ouvrir le tombeau où le monarque dormait depuis quatre cent cinquante ans; il le trouva réduit en poussière, à l'exception de la langue, qui, n'ayant jamais prononcé que des paroles de justice, était encore intacte. Une des faces

[1] Wauters, *Messager des sciences historiques*, année 1841.

de l'aile représentait Grégoire VII en prières; l'autre face le montrait contemplant le cercueil de l'empereur [1].

Ces remarquables sujets, traités par un grand artiste, avaient pour but d'inspirer aux chefs de la bourgeoisie, qui tenaient conseil dans la salle où on avait déployé leurs éloquentes images, la haine de l'injustice et l'amour de l'équité. Les deux premières scènes étaient de nature à les émouvoir fortement : ce père au lit de mort, qui ne se repentait point d'avoir tué son fils et ne s'avouait nullement coupable, devait sans le moindre doute leur causer une vive impression. Le travail n'était pas au-dessous de l'idée : Albert Dürer admira ces ouvrages et en nomma l'auteur un grand peintre [2]. Le poète Lampsonius, pendant qu'il s'occupait des actes relatifs à la pacification de Gand (1577), ne pouvait en détourner ses yeux, et un jour il s'écria : « O maître Rogier, quel homme étiez-vous [3]! » Au dix-septième siècle, l'hôtel-de-ville les possédait encore, ainsi que l'attestent les relations des voyageurs [4]. Le bombardement de 1695 ayant incendié le palais communal, ils périrent vraisemblablement au milieu des flammes.

[1] Wauters.

[2] Ich hab gesehen zu Prüssel im Rathhaus, in der guldnen Kammer, die 4 gemalten *materien*, die der gross meister *Rudier* gemacht hat. *Reliquien von Albrecht Dürer*, page 88.

[3] Karel van Mander.

[4] Le P. Bergeron. *Itinéraire germanico-belgique*.

Selon le témoignage de Karel Van Mander, Rogier dessinait avec finesse et peignait d'une manière agréable, tantôt se servant de couleurs à l'huile, tantôt de couleurs à la gomme et au blanc d'œuf. On employait alors cette méthode pour historier de grandes toiles, que l'on suspendait en guise de tapisseries dans les appartements. On estimait beaucoup ce genre de travail qui exigeait une habileté peu commune, puisque, les proportions étant plus fortes, les erreurs de dessin et les autres maladresses frappaient plus vite, plus sûrement les yeux. Karel eut occasion de voir des tentures semblables, peintes par notre artiste, que l'on admirait et regardait comme très-précieuses[1]. Facius décrit deux tableaux de sa main qui étaient sur toile : quoique les anciens eussent déjà recouru à cette matière, Van der Weyden paraît être le premier qui en fit usage dans les Pays-Bas, pour les morceaux de chevalet. Un triptyque provenant de l'église Sainte-Colombe, à Cologne, et fixé aux murailles de la Pinacothèque, semble révéler l'habitude de la détrempe ; il expose l'Adoration des mages : la hardiesse du travail, les contours un peu durs, les nuances un peu ternes montrent l'influence d'un procédé où l'exécution doit être plus rapide, les couleurs moins fondues, les lignes plus accentuées que dans la peinture à l'huile.

Cependant les bourgeois de Bruxelles, voyant

[1] Karel Van Mander emploie la forme dubitative : *Ik meen gezien te hebben*.

que l'édifice de la grande place leur coûtait des sommes très-fortes, sentirent la nécessité de restreindre leurs dépenses et de faire des économies. On statua en 1436, qu'après la mort de *maître Rogier, peintre à gages de la ville,* celle-ci n'aurait plus d'artiste officiel[1]. Un acte postérieur de treize années constate son nom de famille: il s'appelait Van der Weyden et était qualifié de *portraiteur de la commune.* Il habitait alors près de la rue des Carrières, près de l'endroit où est publié ce livre, coïncidence poétique dont nous ne pouvons nous empêcher de dire un mot[2].

En 1450, année de jubilé, le disciple des Van Eyck était à Rome; il contempla dans l'église St.-Jean-de-Latran une œuvre fort belle, qui retraçait l'histoire du patron de la basilique. Il demanda le nom de l'auteur; quand on lui eut dit qu'elle était de Gentile da Fabriano, il le combla de louanges et l'éleva au-dessus de tous les maîtres italiens[3]. Avant cette époque, ses propres tableaux avaient déjà franchi les Alpes. Le pape Martin V, mort en 1431, possédait de lui un retable qu'il offrit au roi

[1] Item dat men na meester Rogiers doet, gheenen anderen scilder aennemen en sal. — *Het roodt statuet Boec*, aux archives de la ville, à Bruxelles.

[2] Achter s' Gantersteen, tusschen de goeden tertyd toebehoorende meester Rogieren van der Weyden, portrateur der stad van Brussel. 1449. *Archives de la cour censale de la châtellenie de Bruxelles*, reg. n° 1.

[3] Facius, *De viris illustribus*, p. 45.

de Castille, Don Juan II; ce triptyque eut de singulières destinées que nous raconterons plus bas. En 1449, Cyriaque d'Ancône avait admiré, chez le marquis Lionel d'Este, un Christ descendu de croix, peint par lui. Ses ouvrages ne devaient même pas être rares dans la péninsule italienne, car on imitait déjà sa manière, sans qu'il eût visité le pays et donné par sa présence un nouvel éclat à sa gloire. De ce nombre était un habile Siennois, qui s'appelait Angelo Parrasio : Cyriaque le vit chez le prince mentionné tout à l'heure, à la date que nous avons rapportée. Il coloria les neuf muses dans le palais Belfiore, près de Ferrare, en prenant pour modèle le style de Jean Van Eyck et de son disciple chéri [1]. Pendant son absence de la Belgique, Van der Weyden exécuta probablement quelques-unes des peintures que décrit Facius. Temps regrettable, où les artistes flamands n'allaient point en Italie demander des conseils et chercher des guides, mais recueillir des hommages et faire briller leur adresse! Lorsqu'ils en rapportaient quelques souvenirs, ce n'étaient point des pastiches, des habitudes serviles d'imitation; libres et fiers, ils ne voulaient de maîtresse que la nature et ne butinaient que dans son large empire.

Après le retour de Van der Weyden, le chevalier

[1] Colacci, *Antichita Picene*, t. XV, p. 143. — Lanzi, t. I, p. 464.

Pierre Bladelin le pria de lui peindre un tableau pour l'église de Middelbourg en Flandre. Il faut savoir que ce curieux personnage s'était mis dans la tête de bâtir une ville à lui tout seul, ou du moins avec l'aide de sa femme, qui partageait sa résolution. Membre d'une famille noble et puissante des environs de Furnes, il avait d'assez grandes richesses, mais n'occupait pas une de ces positions féodales, qui lui eussent assuré des droits étendus et facilité l'entreprise. Sa femme Marguerite appartenait à une illustre maison de Bruges, dont plusieurs individus avaient exercé de hautes fonctions dans l'Eglise et la magistrature, ou fait preuve d'habileté dans les tournois que donnaient les ducs de Bourgogne. En 1444, au moment où un calme profond augmentait le bien-être et favorisait l'industrie des Pays-Bas, pendant que les seigneurs déployaient leur luxe à la cour, se divertissaient aux jeux guerriers des passes d'armes, ou fondaient çà et là des couvents pour obtenir la rémission de leurs fautes, les deux époux Bladelin conçurent un projet qui devait éclipser tous les leurs et les environner d'une gloire plus durable que leur faste. Un citoyen de Bruges, Colard Fevers ou Lefèvre, qui était marié à la sœur de Pierre, possédait alors une ferme et des terres considérables, situées entre la ville autrefois maritime d'Ardemburg et la commune de Moerkerke. Il les avait achetées, depuis quatre ans, à l'abbaye de Middelbourg, en Zélande,

qui avait reçu l'autorisation de les aliéner, par un diplôme imprimé dans la collection de Miræus. Bladelin les acquit de son beau-frère, sollicita et obtint du bon duc Philippe la permission de réaliser son plan, et fit aussitôt les préparatifs nécessaires. Il décida que la commune future porterait le nom de Middelbourg, en souvenir de la maison religieuse qui avait longtemps possédé l'humide terrain, où s'élèveraient bientôt ses pignons gothiques et ses murs crénelés.

Ce n'était pas là certes un faible projet; bâtir sur un emplacement aussi peu favorable des courtines, des demeures, une église, une ville entière, cela exigeait une ferme résolution, de grands travaux et d'énormes dépenses. Mais le chevalier prit si bien ses mesures, que la cité fabuleuse se construisit comme par enchantement. Les maisons s'alignaient, les rues se formaient, les places se dessinaient, les murs d'enceinte montaient au milieu des airs, les fossés ouvraient leur lit de jour en jour plus profond, et le château du seigneur dominait tous les édifices naissants. L'église consacrée aux apôtres saint Pierre et saint Paul croissait avec rapidité, brodait ses fenêtres ogivales et dressait peu à peu vers les nuages ses pyramides transparentes. Middelbourg était d'avance érigée en fief par le duc de Bourgogne; Bladelin le pria de lui octroyer aussi une foire franche, qui durerait chaque année douze jours. Philippe écouta sa demande avec bienveil-

lance et ne la repoussa point, mais borna la durée de la foire à six jours. L'acte existe encore : il est daté du mois de mars 1464. Ainsi vingt ans de courage et de sacrifices avaient été nécessaires pour bâtir la nouvelle cité. Il paraît que l'on continua de travailler à l'église pendant six ans, chose peu étonnante quand on songe aux longs efforts, aux siècles de patience que réclamaient les cathédrales ! Mais bien avant que les pieuses flèches eussent aiguisé leur pointe, le seigneur de Middelbourg avait cherché un artiste qui ornât le maître-autel. Les deux Van Eyck étaient morts, Rogier van der Weyden avait hérité de leur gloire ; il le chargea de compléter le monument. L'habile maître peignit sur un seul panneau l'Adoration des bergers, les Mages remerciant Dieu d'être arrivés au but de leur expédition, guidés par l'étoile, et les trois anges qui annoncent à Abraham et à Sarah la naissance d'Isaac, aïeul lointain de Jésus-Christ. Parmi les personnages, on remarque le portrait du chevalier : sur l'arrière plan, on aperçoit le château et l'église de Middelbourg. Le travail ne manque pas de mérite et accroit l'intérêt que ce tableau doit exciter. L'abbé Andries, curé de la ville construite par Bladelin, le possédait encore en 1836 et l'avait fait restaurer. Le gouvernement belge n'aurait pas dû le laisser sortir du pays ; bien mieux, il aurait dû l'acquérir, fût-ce au poids de l'or. Mais il ne s'en souciait guère : les étrangers en sentirent mieux

l'importance, et le roi de Prusse l'acheta pour le musée de Berlin, où il se trouve actuellement; il y témoigne de l'indifférence peu patriotique des Belges.

On sera peut-être bien aise de savoir que Bladelin mourut au mois d'avril 1472 et sa femme quatre ans plus tard, après avoir vu tous deux leur œuvre colossale entièrement finie. Pierre était devenu maître d'hôtel, conseiller de Philippe le Bon et trésorier de l'ordre de la Toison d'Or, récompense bien légitime de sa patiente opiniâtreté[1].

Notre artiste semble avoir eu toute sa vie ce qu'on appelle du bonheur, c'est-à-dire une suite de chances favorables, car l'existence de l'homme n'est qu'un jeu susceptible de mille combinaisons. Une princesse dont il avait fait le portrait, lui donna pour payement une dîme ou rente perpétuelle en grains.

On présume qu'avant d'aller dormir sous la pierre du tombeau, Rogier franchit une seconde fois les Alpes, comme s'il eût voulu emprunter au soleil italien la chaleur qui le fuyait. L'anonyme de Morelli assure qu'il a vu, en 1531, à Venise, chez un certain Zuani Ram, Espagnol de naissance, un portrait signé : *Rugerio da Bruxelles*[2]. Il représentait

[1] Voyez un article de M. De Smet, dans le *Messager des sciences historiques*, année 1836.

[2] Morelli, Notizia d'opere di disegno della prima meta del secolo XVI, p. 81.

l'artiste peint par lui-même, et offrait la date de 1462. Pourquoi Van der Weyden aurait-il écrit son nom en italien, s'il avait alors habité sa patrie? Ne doit-on pas croire qu'il se trouvait dans la Péninsule, et aura fait usage de la langue qu'on parlait près de lui. Cette conjecture est d'autant plus vraisemblable que le morceau devait rester au milieu d'une population étrangère, à laquelle l'inscription avait pour but d'en signaler l'auteur et le sujet. On ne peut guère imaginer, ce me semble, une explication différente.

Mais il ne voulut pas mourir loin de son pays; étant revenu à Bruxelles, il y expira le 16 du mois de juin 1464. On l'enterra sous les voûtes de Ste. Gudule, comme on enterre un bon serviteur près de son maître; il reposait devant l'autel de Ste. Catherine, dans le pourtour du chœur, et une pierre bleue protégeait ses restes[1]. On grava sur sa tombe cette inscription funèbre :

Exanimis saxo recubas, Rogere, sub isto,
Qui rerum formas pingere doctus eras.
Morte tua Bruxella dolet, quod in arte peritum
Artificem similem non reperire timet.
Ars etiam mæret, tam viduata magistro,
Cui par pingendi nullus in arte fuit.

« Sous cette pierre, Rogier, tu dors sans vie, toi

[1] Magister Rogerus Van der Wyden excellens pictor cum uxore, liggen voor Ste. Catelynen autaer, onder eenen blauwen steen. *Régistre des sépultures*, conservé à Ste. Gudule.

qui savais si bien retracer les formes des choses. Bruxelles pleure ta mort, craignant de ne point trouver un artiste pareil. La peinture s'afflige aussi, veuve d'un tel maître, que personne n'a jamais égalé[1]. »

La même année, le cinquième jour d'octobre, le prévôt du cloître de Coudenberg, à Bruxelles, reçut vingt *peeters* d'or pour acheter des rentes, à la condition de célébrer, lui et ses successeurs, l'anniversaire de feu maître Rogier Van der Weyden, peintre, et de sa veuve Elisabeth Goffaerts, quand elle serait décédée. La quittance existe encore dans les archives du royaume. Mais sa femme lui survécut longtemps : le 20 octobre 1477, elle constitua au profit de Henri Goffaerts, chanoine de Coudenberg et son parent selon toute vraisemblance, une rente de quatre florins du Rhin, qu'il devait prélever sur une rente plus forte due par la ville, à charge de réciter toutes les semaines, pour le défunt et pour la donatrice, une messe à l'autel de la Vierge, dans l'église du monastère[2]. Quand Elisabeth fut morte, on l'ensevelit près de son époux. Mais leur tombe a disparu ; il est probable qu'on la détruisit, lorsqu'on voulut embellir l'abside et qu'on y ajouta la laide chapelle du Saint-Sacrement. L'homme se prend

[1] Sweertius, Monumenta sepulcralia, p. 284. — Christyn, *Basilica bruxellensis*, t. 1, p. 130. — Rombaud, *Bruxelles illustrée*, t. 1, p. 152 et 336.

[2] Cartulaire des archives de Belgique, à Bruxelles.

par intervalles d'une sorte de haine contre le passé; lui qui ne peut léguer au monde que des souvenirs et dont la poussière se confond bientôt avec l'argile maternelle, lui qui devrait agrandir son existence par la mémoire, il s'acharne sur les monuments, sur les vestiges de ses pères et semble vouloir tout précipiter dans le gouffre silencieux où le plonge la mort.

Rogier Van der Weyden paraît avoir été non-seulement un grand peintre, mais un noble cœur. Il donnait toujours aux malheureux et, avant de fermer les paupières pour son dernier sommeil, leur fit encore des largesses posthumes. Lampsonius rappelle ce trait de bonté dans ses vers : « Il n'est pas seulement glorieux pour toi, Rogier, d'avoir peint une foule de beaux ouvrages, *aussi bien que le permettait ton siècle*[1], ouvrages dignes encore d'être étudiés par les artistes de notre époque. les tableaux entr'autres qui maintiennent dans le sentier de la justice le tribunal de Bruxelles; mais ce qui ne te fait pas moins d'honneur, c'est d'avoir secouru le pauvre des produits de ton travail, de lui avoir légué sur ton lit de mort des ressources contre la faim; voilà un monument dont la splendeur bravera les âges[2]. » Prédiction poétique annulée

[1] M. Wauters n'a pas remarqué ce membre de phrase qui vient à l'appui de son opinion. Lampsonius désigne Rogier comme ayant vécu dans le siècle antérieur.

[2] Le texte latin se trouve dans Karel Van Mander.

par le grand destructeur! Il respecte aussi peu la vertu que le génie et mêle dans son affreux bissac la dépouille du juste à des restes criminels, le souvenir des actions magnanimes à la mémoire des forfaits; il porte un moment l'inutile fardeau, puis le jette sur sa route parmi les vases de l'éternel oubli. Quel citoyen de le capitale brabançonne connaît le legs et la générosité de Van der Weyden?

Sa femme lui donna un fils qui porta le nom de Goswin. Il alla peut-être habiter Anvers[1]. Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'il fut doyen de la confrérie de St. Luc pendant les années 1514 et 1530[2]. Il devait déjà se courber sous le poids des ans, lorsqu'il peignit dans l'année 1535, une mort de la Vierge, pour l'église abbatiale de Tongerloo. Cette peinture porte une inscription qui constate le fait. Le Musée de Bruxelles renferme onze tableaux de sa main. On n'en sait pas davantage sur sa biographie et sur ses œuvres; mais quoique très-bornés ces renseignements ont une grande valeur. Ils expliquent, en partie, la lourde méprise de Karel Van Mander. Le style de Goswin ressemblait beaucoup au style de son père, à en juger d'après les tableaux que possède le Musée de Bruxelles. La touche en est plus rude, l'exécution moins patiente et moins achevée,

[1] Dans le tableau du musée de Bruxelles qui figure la Circoncision, le bord d'une tapisserie offre ces mots : TE BRUSSELLE.

[2] Voyez le tableau des membres de la corporation, au musée d'Anvers.

mais quand on les regarde d'un peu loin, on les prendrait pour des œuvres supérieures. Les contours sont fortement dessinés, comme dans les productions de Rogier Van der Weyden, les couleurs dépourvues de finesse; mais l'ensemble a une riche tournure et ne manque pas d'harmonie. Karel, assez inattentif d'ordinaire, écrivant d'ailleurs de mémoire et sans avoir sous les yeux les tableaux des peintres qui l'occupent, aura confondu tous les renseignements. Il appliqua au premier peintre le nom de Rogier de Bruges, que lui donnent quelques auteurs; il baptisa le second Rogier Van der Weyden, séparant ainsi un même individu. Il ne savait à quelle époque étaient morts ni le père, ni le fils; si on voulait le croire, son prétendu Van der Weyden aurait cessé de vivre en 1529, et la suette ou maladie anglaise aurait mis fin à ses jours. Cette année est justement celle où expira Quinten Matsys, de l'affection contagieuse qui envahit alors les Pays-Bas. Or, dans son chapitre sur ce grand homme, Van Mander omet d'abord la date de son décès, parce qu'il l'ignore, puis l'ajoute à la fin de son livre, en guise de supplément. Ne doit-on pas penser qu'il aura fait une seconde méprise et attribué à l'un ce qui était vrai de l'autre? L'erreur étant désormais certaine, on peut l'expliquer de cette façon. Lui seul d'ailleurs l'a commise, lui seul a trompé tous les critiques et, son témoignage une fois annulé, la discussion n'est plus même abordable.

Vasari, Opmeer, Guichardin s'accordent pour nommer l'élève principal des Van Eyck *Rogier Van der Weyden*[1], et Cyriaque d'Ancône lui fait habiter Bruxelles. Albert Dürer ne cite point le Van der Weyden chimérique de l'auteur flamand ; les papiers de Marguerite d'Autriche, que j'ai compulsés moi-même, n'en font aucune mention ; ni Vasari ni Guichardin ne parlent de cet enfant des brouillards. Il faut bien le reconnaître : les deux Rogier sont identiques, et l'on doit éviter soigneusement la dénomination illusoire, qui a séduit les historiens, puis s'entr'ouvrant sous leur poids, comme une glace trop mince, les a précipités dans l'eau froide des bévues historiques.

Van der Weyden a pour nous un double intérêt ; d'une part, il fut le meilleur disciple de Jean Van

[1] « Secutus hos Rogerus Weidamus Bruxellensis, cujus tabulam sibi usque placentem Maria Hungariæ Regina precibus ac pretio comparavit Lovanii ab æditui sacelli Dolorum B. Mariæ Virginis et transmisit in Hispaniam. » Opmerii Chronographus, tome I[er], p. 406. — Rugerius in Brussela post præclarum illum Brugensem picturæ decus, Joannem (Van Eyck), insignis nostri temporis pictor habetur. » Cyriaque d'Ancône, dans Colacci, *Antichità Picene*, tome 23, p. 143. — « A la réputation, renom et vertu de ces deux frères succéda Roger van der Weyden de Bruxelles : lequel, entr'autres œuvres, feit les quatre tableaux d'admirable facture sur le propos et exemple de faire justice ; lesquels on voit encore aujourd'huy au palais et maison commune de ville en la chambre des consultations. *Guichardin*. M. Wauters n'a pas cité ce passage qui corrobore son opinion. Pour le texte de Vasari, tout le monde peut le consulter.

Eyck; de l'autre, il forma le talent de Hemling. Vasari mentionne un *Ausse,* élève de Rogier; Guichardin l'appelle *Hausse* et Baldinucci *Ans di Bruges*. Dans le cabinet de Marguerite d'Autriche, on admirait un panneau de notre artiste, figurant le Sauveur mort, entre les bras de Notre-Dame, avec des volets de maître *Hans*. On croit que le peintre ainsi désigné est Jean ou plutôt Hans Hemling, comme on le nommait dans son pays. Fort habile lui-même, Rogier servit à unir deux grands hommes : il transmit au dessinateur-poète la torche lumineuse qu'il avait reçue de l'explorateur infatigable. Il mérite en conséquence toute notre attention.

La Belgique possède de lui une œuvre précieuse. Elle orne le musée d'Anvers et offre aux regards les sept sacrements [1]. Une église ogivale s'y déploie, claire, brillante et harmonieuse; on promène sa vue dans les nefs, comme dans une construction réelle. Le sentiment poétique dont elle est pénétrée nous éloigne des Van Eyck. On ne trouve plus ici leur gravité profonde; point de sévère demi-jour, point d'expression mélancolique. La lumière s'épanche à grands flots, la cathédrale semble gaie, suave et riante. Ni les formidables maximes, ni les pensées douloureuses, ni l'austère sagesse des chrétiens ne peuvent régner dans cet air diaphane et sous ces

[1] Passavant et Boisserée sont d'accord pour la lui attribuer.

voûtes éclatantes. L'orgue ne doit pas y déchaîner ses tempêtes, comme la voix d'un Dieu courroucé : le chant des jeunes filles, les douces litanies des monastères y montent seules vers le Rédempteur du genre humain, comme les fraîches notes de l'alouette au lever du soleil. Le génie tranquille et gracieux de Hemling parait déjà vivifier ce monument.

Les personnages ont le même caractère. Ce n'est pas l'énergie qui distingue les types des figures, mais une certaine mollesse. Les chairs sont roses et blanches, sans pâleur; les tons vigoureux, les nuances de brique, les ombres fortements accusées des Van Eyck ont disparu. Les têtes expriment l'affabilité, l'onction; des sentiments plus vifs, plus élégiaques y répandent une sorte de poésie intime : les tendresses chrétiennes se font jour de nouveau, comme dans les productions rhénanes. Jean et Hubert, ces glorieux penseurs, avaient peut-être des âmes trop robustes pour comprendre ce lyrisme. Ils observaient, jugeaient et imitaient. Leur but, les moyens d'y parvenir absorbaient toute leur intelligence. Les natures moins puissantes trouvent dans leur faiblesse même une source cachée de grâce et de pathétique. Elles deviennent la proie de leurs émotions, de leurs désirs, de leurs regrets et de leurs tristesses. Les esprits supérieurs ont quelquefois une grande similitude avec les plaines méridionales : un ardent soleil illumine et féconde les régions des tropiques, mais il dessèche la campagne et ne lui

laisse aucun voile, aucun mystère. Les pays moins brillants ont un charme spécial, comme les âmes plus faibles. La lumière s'y adoucit dans la brume, se colore sous les rameaux, se joue à travers les nuées, prend mille formes séduisantes. Là, on découvre des sites qui inspirent le recueillement et font naître une douce mélancolie. Des larmes y viennent au bord des paupières; elles tombent sur les fleurs, ainsi que des gouttes d'orage; l'oiseau solitaire les boit aux rayons de la lune et l'ivresse qu'il puise dans ce philtre magique donne à sa voix de plus touchants accords.

Le tableau est composé d'une façon étrange : une croix presque aussi haute que l'église se dresse dans l'église même, à la seconde travée de la nef. Jésus y subit les horreurs de la mort, et le sacrifice du Golgotha se renouvelle Le Fils de l'homme n'est pas sculpté, mais vivant d'un reste d'existence; il périt, comme autrefois, pour le salut des nations. Marie, Madeleine et Salomé sont à genoux au pied de l'instrument fatal; la première regarde le Christ avec douleur, l'autre se détourne pour essuyer ses larmes. Quant à la Vierge, elle n'a pu soutenir l'affreux spectacle; elle s'est évanouie dans les bras de Jean. Derrière ces groupes et derrière la croix, un prêtre officie à un autel adossé contre le jubé : il lève l'ostensoir qui renferme le signe emblématique de l'immolation divine. Le symbole se trouve ainsi rapproché du sacrifice par un audacieux mépris des

vraisemblances et de l'ordre chronologique. Sur l'autel, on aperçoit la statue de la Vierge tenant son fils et devant eux un ange véritable en adoration : St. Pierre, St. Paul et St. Jean occupent des consoles. Le peintre a encore ici mêlé avec une égale hardiesse le fictif et le réel. Trois compartiments forment ce tableau : sur celui du milieu, le plus étendu, est représentée l'eucharistie : à gauche se déploient le baptême, la confession et la confirmation; à droite, l'ordre, le mariage et l'extrême-onction. La fiancée est belle, quoique ses lèvres épaissés dévoilent son origine flamande. Au-dessus de chaque groupe se balance un ange, qui porte un phylactère, où on lit une inscription relative au sacrement figuré plus bas. Les tendances mystiques et allégoriques des Van Eyck se reproduisent ici dans toute leur force.

On attribue aussi à Van der Weyden un portrait de Philippe le Bon, qui orne le Musée d'Anvers. Il est peint sur un fond bleu, obscur dans le haut et blanchâtre vers le bas, selon la manière de Hemling. Le duc porte une robe garnie de fourrure; un bracelet éclatant, qui semble formé de plusieurs anneaux soudés l'un à l'autre, environne le poignet que l'on aperçoit. On dirait que le prince appuie ses mains sur un prie-Dieu recouvert d'une étoffe, où sont semées des fleurs de lys. Un écusson avec un lion noir pend à son côté. La figure, soigneusement peinte, est pleine d'une expression austère et pensive.

J'ai tout lieu de regarder comme de Van der Weyden un tableau qui orne une chapelle, dans l'église St. Sauveur, à Bruges. Il a pour motif la circoncision. L'auteur au lieu de représenter l'acte même, qui manque de noblesse et de poésie, a eu le bon goût de choisir le moment où on se prépare à l'accomplir. Parée de sa longue chevelure flottante et d'un léger voile, Marie est vraiment pleine de grâce : de ses deux mains, elle presse son enfant contre sa poitrine : sa douce figure exprime une inquiétude et une affliction maternelles ; on voit qu'elle redoute pour son fils l'opération qu'il va subir. Mais elle contient son effroi et garde sa dignité. Jésus semble craindre aussi le fer du grand prêtre : il tend les bras vers son cou et veut s'attacher à elle. Le pontife porte sur ses deux mains la toile qui doit recevoir le Christ : sa tête n'est pas celle d'un vieillard : il a au contraire la jeunesse, l'expression paisible et candide d'un néophyte; l'onction respire sur ses traits. Hemling a dessiné peu de visages plus beaux. Près de Marie, on voit St. Joseph tenant la cage d'osier où frémissent les colombes. Derrière l'autel, deux nonnes prient avec une ardeur très bien rendue par leurs gestes. Autour d'eux brille une cathédrale en même temps gothique et romane, dont la porte ouverte laisse discerner au loin une maison et des champs fertiles. La couleur chaude et intense, le modelé très doux ne peuvent guère désigner que le maître de Hemling. Le parquet de bois est peint avec une

exactitude minutieuse. Les deux volets ont une moindre importance ; il faut remarquer cependant que le ciel y est exécuté à la manière du grand Brugeois.

Une production du même artiste, que l'on a énumérée jusqu'à présent parmi les travaux de Hemling, enrichit le cabinet du roi de Hollande. C'est l'autel portatif de Charles-Quint. Un panneau central et deux volets le composent : le milieu offre aux regards la descente de croix. La Vierge porte le corps du Fils de l'homme sur ses genoux : elle le presse dans ses bras et s'incline vers son front, comme pour lui donner un funèbre baiser. Une vive douleur l'accable, des flots de larmes tombent de ses yeux. A sa droite, Joseph d'Arimathie, plein d'affliction comme elle, soutient la tête du Rédempteur avec un coin du linceul. A gauche, St. Jean plus ferme paraît vouloir les consoler. On aperçoit au loin derrière eux le Golgotha et la ville de Jérusalem.

Le volet gauche représente la Nativité : dans une chapelle, sous un dais magnifique, la Vierge est assise, vêtue d'une robe blanche et d'un manteau de même couleur. Son divin fils, posé sur ses genoux, semble heureux d'occuper cette douce place. L'éclat de la jeunesse et le sentiment de la maternité embellissent la figure de la noble israëlite. Près d'eux St. Joseph se livre au sommeil ; ses traits portent l'empreinte de la fatigue et de la vieillesse.

Le Christ, victorieux de la mort, apparait à sa mère sur le second volet. Marie agenouillée devant un prie-Dieu, y dépose son livre d'heures; elle se tourne vers son fils, l'étonnement et la joie remplissent son âme, des pleurs d'émotion baignent ses joues. Le Christ lui montre ses plaies encore saignantes, mais une vie forte et majestueuse anime sa figure; il est drapé avec noblesse dans son manteau. Par une porte ouverte, au fond de la salle, la vue plonge dans le lointain : on y admire un paysage, où se trouve peinte la résurrection de l'homme-Dieu; un ange l'accompagne; trois soldats reposent sur l'herbe; à quelque distance, les saintes femmes se dirigent vers le tombeau.

Chaque scène est environnée d'un encadrement gothique, ayant la forme d'une porte ogivale : au bas, se dressent des statues; dans les voussoires sont figurées toutes les actions du Christ. L'opulence de ces morceaux d'architecture dépasse ce que l'imagination peut inventer de plus riche.

Le pape Martin V offrit ce triptyque au roi Don Juan, deuxième du nom, qui le mit dans son oratoire. Le prince le donna par la suite à la Chartreuse de Miraflores, située à une demi lieue de Burgos. Don Antonio Conca, ayant feuilleté les archives du monastère, y lut un passage latin que nous allons traduire :

« En 1445, le dit roi fit présent d'un oratoire très-précieux et très-pieux, contenant trois tableaux,

à savoir : la nativité de Jésus-Christ, sa descente de croix, que l'on appelle autrement sa cinquième angoisse, et son apparition à sa mère après sa résurrection. Cet oratoire avait été peint par maître *Rogel*, grand et célèbre artiste flamand. »

Charles-Quint l'emporta dans ses voyages : il erra comme la tente du monarque d'un bout de l'Europe à l'autre. C'était devant cette chapelle en miniature qu'il s'agenouillait durant ses expéditions, qu'il ouvrait son cœur au maître des rois, le priant de calmer ses chagrins, de dissiper ses inquiétudes. Albert Dürer eut occasion de l'admirer : « Pendant mon séjour à Bruges, dit-il, on me conduisit dans le palais de l'Empereur, qui est d'une extrême magnificence, et là je vis la chapelle peinte par Rogier [1]. » Après la mort de Charles-Quint, le triptyque fut rendu à la Chartreuse, où il demeura sans subir d'autres épreuves, jusqu'au moment de l'invasion française en Espagne. Le monastère fut détruit et le tableau allait périr dans les flammes, lorsque le général d'Armagnac le sauva. M. Nieuwenhuys l'acheta de la famille d'Armagnac et le vendit par la suite au roi de Hollande. Le temps l'a traité avec une rare clémence : les panneaux sont encore enfermés dans leur boîte primitive; la serrure seule date de notre époque.

Ce triptyque a fait croire à certaines personnes

[1] En allemand *Rudiger. Reliquien Von Albrecht Durer seinen verehrern geweiht.*

que Rogier visita l'Espagne; mais c'est une hypothèse gratuite et sans fondement, car le texte ne parle que d'un travail portatif : « *Donavit pretiosissimum et devotum oratorium tres historias habens.* »

Le tableau de Rogier, avec des ailes de maître Hans (Jean Hemling), qu'on voyait au XVIe siècle dans le cabinet de Marguerite d'Autriche, devait être une imitation ou une reproduction de ce travail. Au milieu, le Christ mort reposait dans les bras de Notre-Dame. Le grand peintre se fit aider par son élève, en traitant une seconde fois ce sujet pour lequel il semble avoir eu un goût particulier[1].

Passavant a mis hors de doute l'authenticité d'un ouvrage qui orne la galerie Stædel, à Francfort sur le Mein. Voici comment il en parle : « Ce tableau, à fond doré, représente la Ste. Vierge, avec l'enfant Jésus, debout sous un dais richement orné, dont deux anges tiennent les rideaux. A gauche, on voit St. Jean-Baptiste, patron de Florence; à droite, St. Pierre avec St. Côme et St. Damien, patrons des Médicis. Le socle présente au spectateur trois écus; celui du milieu contient les armoiries de Florence, un lys rouge sur un fond blanc; on a gratté le blason qui enrichissait les autres, de manière que le panneau se trouve à nu. On y remarquait sans doute

[1] Le Glay, Maximilien Ier et Marguerite d'Autriche, p. 99 et suivantes.

les emblèmes des Médicis. Cette composition appartenait au professeur Rossini, de Pise. Les données de cet amateur prouvent qu'elle fut peinte par l'ordre de Pierre et de Jean de Médicis, personnages qui vécurent, le premier de 1416 à 1469, le second de 1429 à 1463 [1]. » Les têtes ont une noble douceur, un air grave et réfléchi dont l'œil est d'abord charmé. St. Pierre se livre à une profonde méditation et pourtant nulle raideur austère ne dépare ses traits, qui expriment la bienveillance. Un splendide manteau, drapé en lignes harmonieuses, lui prête une nouvelle majesté. Sur le devant de la scène foisonnent une multitude de plantes : on dirait un bocage en miniature, où les lys tiennent lieu de grands arbres, où les fleurs moins hautes remplaçent et simulent les futaies ordinaires. L'exécution n'est pas de première force; elle occupe le milieu entre la vigueur de Jean et la douceur de Hemling.

Selon Hotho, Van der Weyden aurait encore exécuté la représentation de la Cène et le martyre de St. Erasme, qui décorent l'église St. Pierre, à Louvain, et le martyre de St. Hippolyte, conservé dans l'église St. Sauveur à Bruges. Mais nous croyons qu'il se trompe. Il semble d'ailleurs n'avoir pas vu ces tableaux, ou les avoir examinés d'une manière

[1] *Le Messager des sciences et des arts*, année 1838, contient une gravure très-fidèle de ce tableau.

peu attentive. Les descriptions qu'il en trace fourmillent d'erreurs. Un autre ouvrage de la seconde moitié du xv[e] siècle, offrant l'inscription : *Sumus Rugerii manus*, pourrait être de Rogier, mais Passavant affirme qu'on y reconnaît la manière italienne. Il est suspendu au musée de Berlin et a d'ailleurs peu d'importance.

Une de ses meilleures productions courut le plus grand danger. Elle appartenait d'abord à l'église de Louvain, appelée *Notre-Dame hors de la ville,* bâtie en 1373. On y voyait la descente de croix : deux hommes montés sur des échelles *dévalaient* le corps du Dieu martyr dans un suaire; Joseph d'Arimathie et un autre personnage le recevaient dans un linceul. Marie Madeleine et Marie Salomé pleuraient amèrement, et la Vierge qui tombait en défaillance, était soutenue par St. Jean. Marie de Hongrie trouva cette peinture si belle, que pour l'obtenir, elle n'épargna ni l'or ni les prières. La fabrique se laissa toucher; elle la lui abandonna, mais après avoir chargé Coxie de la reproduire. Plus tard, elle fut expédiée en Espagne : une tempête assaillit le vaisseau qui la portait et le couvrit de ses lames mugissantes; on devait croire le tableau perdu. Mais, grâce à Dieu, on l'avait emballé soigneusement; le coffre où il reposait flotta sur les vagues, qui semblèrent en comprendre la mission et le respectèrent; il n'essuya que peu de dommages et la brise le poussa vers la grève. Il doit encore parer de ses vives nuances

le Musée de Madrid; M. Passavant affirme que l'original et une copie s'y trouvent rassemblés; le catalogue toutefois n'en dit rien.

Rogier ne suivit pas seulement son maître au pied des autels, dans les saintes extases de l'art religieux; il l'accompagna hors du temple et se délassa, comme lui, en peignant des motifs d'un autre caractère. On voyait à Gènes, selon le rapport de Facius, un tableau de sa main supérieurement exécuté : il montrait une femme nue, qui se baignait, ayant près d'elle un chien; la sueur humectait sa figure, et deux jeunes gens la regardaient par une fente, le sourire à la bouche[1] Van der Weyden fit un grand nombre d'ouvrages, outre ceux que nous venons de mentionner; le temps les a presque tous détruits, ceux qui existent encore sont cités dans le catalogue.

NOTE SUR QUINTEN MATSYS.

Mon chapitre sur Quinten Matsys était imprimé, lorsqu'un habitant de Louvain, M. Edward van Even, publia une brochure où il revendique pour sa ville natale l'honneur d'avoir donné le jour à ce grand peintre et où il combat l'opinion de Fornen-

[1] « Les familiarités indécentes des deux sexes dans les bains et dans de semblables réunions, sources impures de licence, avaient banni toute pudeur. » Schiller, *Histoire du soulèvement des Pays-Bas*, d'après Commines.

bergh. Ses arguments sont dignes d'un examen sérieux ; aussi allons-nous les résumer.

Le premier auteur qui ait fait naître Matsys à Anvers, est François Fickaert, anversois lui-même : il prétendit que le peintre forgeron devait être un enfant de cette ville commerçante, puisqu'il y vécut et y décéda [1]. Un autre écrivain du même lieu, Alexandre Van Fornenbergh, seconda ses tentatives. Descamps adopta cette supposition et, depuis lors, elle a eu généralement cours.

Mais d'une autre part, Louis Guichardin, né à Florence en 1523, mort à Anvers en 1589, avance un fait contraire. Dans sa *Description des Pays-Bas*, dont la première édition parut en 1567, on lit cette phrase que nous avons déjà citée : « Quinten natif du même lieu de Louvain, grand maistre de faire de beaux images et figures : entre lesquels on voit un tableau où est représenté nostre Seigneur-Jésus-Christ, en l'église Nostre-Dame en ceste ville d'Anvers. » Plus loin, il dit encore : « Jean Quintin, fils de Quintin de Louvain allégué ci-dessus. »

Or, Guichardin était venu s'établir à Anvers vingt-six années seulement après la mort de Quinten Matsys : il était contemporain de Jean et le connaissait, selon toute probabilité; il dut aussi se trouver en rela-

[1] F. Fickaert. *Metamorphosis ofte wonderbare verhanderingh ende leven van den vermaerden M. Quinten Matsys ;* Anvers 1648, in quarto.

tion avec le fils de Jean, qui exerçait l'art du graveur et se nommait Cornélis. Guichardin eut-il osé publier sous leurs yeux six éditions d'un livre, où l'on aurait mal indiqué la patrie de leur père, sans corriger cette erreur dans une des éditions?

Pierre Opmeer, né à Amsterdam en 1526, mort à Delft en 1595, partage l'avis de Guichardin. Dans son *Opus chronologicum orbis universi*, publié après sa mort par le chanoine Laurent Beyerlinck, d'Anvers, on lit au-dessous du portrait de Matsys, gravé d'après une médaille frappée en 1496, l'inscription suivante : « Quintinus Lovanien. pict. Excellebat in arte pictoria Quintus lovaniensis. » Cette épithète que lui donnent les deux auteurs prouve qu'on l'appelait généralement Quintin de Louvain, à cause du lieu de sa naissance.

Pendant la période où il vécut, un nommé Josse Metsys ou Matsys exerçait à Louvain les fonctions de serrurier, d'horloger de la ville et d'architecte. Les comptes de la municipalité en font mention de 1469 à 1530. Il occupait avec sa femme P. Van Pulle une maison située dans la rue du Château-César, aujourd'hui rue de Malines. Il exécuta le modèle des flèches qui devaient orner la cathédrale, modèle que l'on admire encore à l'hôtel-de-ville. Ce travail lui mérita une pension viagère de douze sous par semaine, comme le prouvent les registres. Il mourut en mai 1530, une année après Quinten.

Ce Josse était-il son père ou son frère? C'est là

une question insoluble pour le moment. Son nom, son état de serrurier, viennent toutefois à l'appui de l'assertion émise par Guichardin. Ce sont deux circonstances importantes.

Fornenbergh cite, et nous avons cité d'après son texte, plusieurs ouvrages de serrurerie exécutés à Louvain et aux environs par Quinten Matsys : n'est-ce pas une nouvelle présomption en faveur de la cité brabançonne qui le réclame? Il était naturel qu'il donnât des preuves de son adresse sur le territoire de sa ville natale.

Voilà quels arguments formule M. Edward van Even et l'on ne peut nier qu'ils offrent une grande vraisemblance. Mais d'une autre part, il est aussi probable que Matsys se fixa très-jeune à Anvers, où le négoce des Pays-Bas venait alors se concentrer.

FIN DU TOME TROISIÈME.

ERRATA.

Page 55,	ligne 13,	*au lieu de :*	lesquelle, *lisez :* lesquelles.
— 97,	— 15,	—	groupe, *lisez :* groupes.
— 108,	— 28,	—	figurées, *lisez :* figurés.
— 111,	— 7,	—	tâche, *lisez :* tache.
— 112,	— 14,	—	des gros blocs, *lisez :* de gros blocs.
— 169,	— 9,	—	le lieu du trafic, *lisez :* de trafic.
— 187,	— 27,	—	semblable à vous, *lisez :* semblable à toi.
— 190,	— 21 et 22,	—	triytyque, *lisez :* triptyque.
— 248,	— 19,	—	pluseurs, *lisez :* plusieurs.
— 253,	— 18,	—	avaient, *lisez :* avait.
— 256,	— 16,	—	habelité, *lisez :* habileté.
— 280,	— 21,	—	ravaux, *lisez :* travaux.
— 286,	— 9,	—	diffrentes, *lisez :* différentes.
— 287,	— 14,	—	changait, *lisez :* changeait.
— 311,	— 6,	—	inflence, *lisez :* influence.

TABLE.

FIN DE LA TABLE DU TROISIÈME VOLUME.

HISTOIRE

DE LA

PEINTURE FLAMANDE

ET HOLLANDAISE.

HISTOIRE

DE

LA PEINTURE

FLAMANDE ET HOLLANDAISE,

PAR

ALFRED MICHIELS.

TOME QUATRIÈME.



Bruxelles,
LIBRAIRIE ANCIENNE ET MODERNE,
30, RUE DES CARRIÈRES,

1848.

AVERTISSEMENT.

La moitié de ce tome était imprimée, lorsqu'une révolution glorieuse est venue rajeunir les cœurs indignés et fatigués par le spectacle du mal triomphant, de la bassesse enorgueillie. On trouvera dans la préface de violentes accusations dirigées contre le ministère et le gouvernement déchus; publiées d'abord l'année dernière, malgré les lois de septembre, ces diatribes sembleront maintenant hors de propos. On s'étonnera aussi que l'auteur ait désespéré de la France; mais quel homme n'a pas douté de la victoire, lorsqu'une immense conjuration enveloppait toute la société, que les âmes se prostituaient sans vergogne et que la ruse multipliait des préparatifs de guerre crus formidables? Nous aurions donc supprimé cette introduction, si elle n'était relative à un trait de friponnerie littéraire et commerciale dont elle a fait justice : nous doutons que l'histoire des lettres offre un second exemple d'une aussi honteuse déloyauté. On citera plus tard ce tour d'adresse comme la merveille du genre. Il témoignera de la profonde corruption où étaient tombées les âmes pendant le règne de Louis-Philippe, souvenir qui ne sera peut-être pas inutile. Les Spartiates enivraient leurs esclaves pour dégoûter leurs concitoyens de l'intempérance; que la mémoire de pareilles abjections prémunisse contre leur retour les écrivains français de notre époque, destinés, quoi qu'on fasse, à devenir des hommes libres.

PRÉFACE.

Un Entrepreneur de Littérature.

O dolt! As ignorant as dirt!
(SHAKESPEARE).

L'industrie littéraire a été poussée si loin de nos jours, elle a obtenu par la ruse et l'audace de si brillants, de si honteux succès, elle a tant abusé du public et le public s'est montré si débonnaire, que des ambitions folles tourmentent les cerveaux les plus impuissants, les hommes les moins capables de penser et d'écrire. Les idées, la science, le mérite, l'invention, la noblesse du cœur étant les derniers des enjeux dans cette triste partie, la fraude obtient des victoires presque certaines. On fait sauter la carte et l'on gagne. De là, le nombre croissant des joueurs habiles. Comme ils savent que tout dépend de circonstances étrangères à l'œuvre, de ce qu'on pourrait appeler la mise en scène, ils travaillent peu et s'agitent beaucoup. Ce n'est plus avec la tête que l'on parvient, mais avec les jambes. Monstrueuses affiches, réclames hyperboliques, vastes annonces, sociétés d'admiration

mutuelle, souplesse infatigable, démarches auprès des journaux, voilà ce qui remplace le savoir, l'inspiration et le génie. Les libraires eux-mêmes vous disent qu'à notre époque, avec son amour de la solitude, Jean-Jacques, le grand penseur, le grand poète, mourrait inconnu et dédaigné.

Parmi les individus qui pratiquent le plus obstinément, le plus hardiment cette nouvelle méthode et comptent avant tout sur leur adresse pour se frayer un chemin, on a pu remarquer le frivole auteur dont nous allons dire quelques mots. C'est avec regret que nous nous occupons de lui. Mais en littérature comme en politique, on se trouve parfois réduit à sévir contre des hommes vulgaires, qui ont su se rendre nuisibles. Une circonstance toute spéciale nous contraint d'ailleurs de provoquer un jugement de l'opinion. Deux livres qui portent le même titre paraissent en même temps. L'un de ces ouvrages, composé par M. Alfred Michiels, a été exploité par M. Houssaye, devenu directeur de l'*Artiste* à la suite d'un achat commercial. Or, ce grand homme étant de force à se dire victime, quand il est spoliateur, et ayant même secrètement employé cette ruse, il fallait bien amener un débat public. Une lettre digne et ferme a ouvert la discussion, et dès les premiers pas, on a vu l'auteur mis en cause renoncer à un artifice par trop audacieux. M. Michiels lui reprochait d'avoir dérobé jusqu'au titre de son livre; il n'a point osé retourner la question et se faire accusateur. Si l'idée lui en venait maintenant, il serait trop tard.

Remarquons d'abord que dans cette imputation de fraude littéraire, M. Michiels a été devancé par cinq journaux belges. Dès les mois de janvier et février 1847, l'*Observateur* de Bruxelles, la *Revue de Belgique*, la *Tribune de Liége*, le *Débat social* et la *Belgique judiciaire*, traitaient M. Houssaye comme un spéculateur et un plagiaire sans scrupules (nous employons les termes dont ils ont fait usage). La Direction des beaux-arts signifia en conséquence à l'érudit d'emprunt qu'elle ne voulait plus de son recueil. Dans les Pays-Bas, la

question est donc vidée. Il ne s'agit que de mettre au courant le public français. Pour l'éclairer, nous reproduirons toutes les preuves données en Belgique, et un certain nombre d'autres, qui ont été omises.

La discussion toutefois ne saurait se maintenir dans ces étroites limites. M. Houssaye a déclaré d'un air triomphant qu'il ne pouvait avoir pris son livre tout entier dans l'ouvrage de M. Michiels, puisque ce dernier n'est encore parvenu qu'à la fin du seizième siècle. A cette brillante objection, voici notre réponse :

Ce que M. Houssaye n'a pas pris dans le livre de M. Michiels, il l'a pris dans les quatre volumes de Descamps [1].

M. Houssaye n'a pas demandé où il avait pris ses estampes, mais nous démontrerons péremptoirement *qu'elles ne sont pas plus nouvelles que son texte.*

Et maintenant laissons parler la railleuse éloquence des faits.

M. Houssaye nous annonce qu'il a publié dans la *Revue de Paris*, en décembre 1842, un article sur Teniers; en janvier 1843, un article sur Breughel. Nous acceptons ces dates, qui ne signifient absolument rien. Écrire deux morceaux détachés et avoir l'intention de faire un ouvrage de longue haleine, sont des choses complétement différentes. On publie tous les ans des milliers de travaux fragmentaires, qui ne sont point et ne seront jamais des chapitres de livre. Or, si M. Houssaye avait ainsi voulu commencer une histoire de la peinture dans les Pays-Bas, il aurait bien mal débuté ; car ces pages ne forment point deux études, mais deux romans. L'auteur y a donné des inventions plus ou moins ennuyeuses pour des vérités. Il ne songeait donc pas à se métamorphoser en historien, lui l'imitateur malheureux de Paul de Kock [2],

[1] Publiés en 1753, 54, 60 et 63, sous ce titre : *La Vie des peintres flamands, allemands et hollandais.*

[2] M. Houssaye a publié un grand nombre de romans et nouvelles, comme les *Onze maîtresses délaissées*, *La Vertu de Rosine*, *Pourquoi elle allait dans*

Cette preuve morale est d'ailleurs corroborée par des faits matériels, que nous citerons plus loin.

Dès ce moment au contraire, M. Michiels se préparait à écrire un véritable livre, un livre sérieux et appuyé sur les documents originaux. En mars 1843, il était à Bruxelles et communiquait sa résolution au Ministre de l'Intérieur. Le 4 mai, celui-ci lui accordait une souscription de deux cents exemplaires; l'acte, conçu dans les termes les plus honorables, étant un acte public, enregistré, ne permet pas le moindre doute. Cependant M. Michiels ne pouvait sans une longue préparation commencer un ouvrage de cette importance. Au mois de juin 1844 seulement, il mettait donc sous presse, et le 1er juillet les deux premières livraisons paraissaient à Bruxelles, car le gouvernement belge avait exigé que l'histoire de la peinture flamande et hollandaise, imprimée aux frais du ministère, le fût par des imprimeurs du pays, condition trop juste pour que l'on refusât de s'y soumettre. Le livre d'ailleurs ne pouvait être bien fait que sur les lieux mêmes, comme M. Michiels l'a expliqué dans sa préface. Les doubles livraisons se succédèrent régulièrement de mois en mois, et comme la souscription était payée au fur et à mesure, les ordonnances de la Cour des Comptes en fixent la date d'une manière irrécusable. Tout subterfuge à cet égard serait donc inutile.

Mais il ne sera pas superflu de dire que ces livraisons furent expédiées à M. Houssaye, promesse ayant été faite d'en rendre compte dans l'*Artiste*. Elles n'y furent point examinées toutefois, mais seulement annoncées. Le 1er décembre 1844, le journal hebdomadaire contenait cette note aigre-douce :

« M. Michiels, connu dans la critique française, a obtenu du gouvernement belge un encouragement de six mille francs pour écrire l'histoire de la peinture flamande. Les premières

cette chambre à coucher, etc. Malgré l'inconvenance de ses titres, de ses sujets et de ses descriptions, il n'a pu trouver de lecteurs.

livraisons de ce livre important promettent des vues élevées, des thèses curieuses et des paradoxes savants. »

Douze livraisons, formant près d'un volume, étaient alors en vente.

Il est vrai que le 11 août 1844, lorsque M. Michiels avait déjà commencé son ouvrage, le même recueil annonçait au monde littéraire la nouvelle suivante :

« M. Arsène Houssaye aime beaucoup la Hollande, la Hollande de Berghem et de Rembrandt ; il y *étudie à cette heure* pour son histoire *des peintres flamands et hollandais* que publiera l'*Artiste*. Il parlait d'abord de voir les musées après son histoire faite, mais, tout bien considéré, il a voulu voir avant d'écrire. »

Nous démontrerons tout-à-l'heure que malgré ses scrupules tardifs, M. Houssaye n'a rien vu, absolument rien.

Son voyage en Hollande parut l'avoir dégoûté d'une tâche qu'il sentait bien ne pouvoir pas remplir. Il tourna donc ses projets du côté de la France. L'*Artiste* des 13, 20 et 27 octobre 1844, annonça une *Histoire de la peinture française depuis le douzième siècle jusqu'à nos jours*, dont s'occupait cet illustre savant. Le 27 octobre, le 3 et le 17 novembre, il publia effectivement dans son recueil un travail sur la peinture française au dix-huitième siècle. Puis le désir d'exploiter les artistes des Pays-Bas lui revint, et le 8 décembre, il commença le récit de son voyage en Hollande, auquel il joignit l'avertissement que nous transcrivons :

« Ces simples lettres de voyage, où le *poète* laisse aller sa plume *comme* son cœur, peuvent être considérées *comme* une préface de l'ouvrage qu'il nous a promis : l'*Histoire des peintres hollandais.* »

On le voit, les peintres flamands ne sont plus en cause. Après avoir longtemps balancé, M. Houssaye se décide, mais il se décide pour une partie seulement du sujet que traitait alors M. Michiels. Il ne pense point encore à usurper son titre, ni même peut-être à profiter de ses aperçus et de ses re-

cherches. Il a l'imagination pleine de ce qu'il dit avoir vu et il débute de la sorte :

« Je vous ai promis, Madame, d'*être* un voyageur naïf, je veux tenir ma parole. *Être* bête *est* une qualité de plus en plus rare. Autrefois on *était* bête, aujourd'hui on n'*est* que sot. Je ne parle pas de ceux qui *sont* spirituels. Je *suis* un homme d'esprit ; c'*est* là, vous le savez, mon plus grand tort. Aimez-moi toujours comme je *suis*. Qui n'a pas ses défauts? Aujourd'hui donc je veux *être* bête, s'il *est* possible. Je commence bien. »

Sans doute, M. Houssaye commence bien, mais la suite vaut mieux encore. Lisez plutôt :

« A Crespy, la diligence a roué un chat, un pauvre petit chat blanc, d'un joli ton. Il dormait sur le pavé, attiré sans doute par le soleil. Ce meurtre m'a ému d'autant plus que l'évènement eut lieu pendant que le postillon me donnait du feu pour allumer mon second cigare, ne me grondez pas, un par relais! »

Nous ferons comme l'aimable personne à laquelle s'adressent ces ingénieux détails et nous ne gronderons pas M. Houssaye pour si peu de choses. Mais nous le gronderons beaucoup d'avoir écrit des phrases comme les suivantes :

« Les Hollandais, qui vont les pieds dans l'eau, sont obligés d'attendre qu'il pleuve pour boire un coup, ce qui explique décidément leur goût décidé pour les voyages. On a écrit de gros livres pour savoir l'origine de leurs perpétuelles migrations. La vraie cause est là. Quand les Hollandais ont soif, ils vont..... boire. »

Voilà quelles remarques fines et spirituelles M. le directeur de l'*Artiste* faisait en Hollande et par quelles études il se préparait à lutter contre M. Alfred Michiels! Sa seule excuse serait dans sa manière de voyager. « Ce n'est pas, dit-il, en passant comme la vapeur dans un pays, que j'y puis découvrir ce que les anciens appelaient l'âme du foyer. » Mais quand on se croit un grand homme, quand on veut découvrir une

âme, on devrait avoir plus de respect pour son propre génie et pour le public ; on ne devrait pas courir si lestement.

Après une série d'articles sur ce mémorable voyage, cinq mois s'écoulent sans que l'on entende parler de l'*Histoire des peintres hollandais*. Cependant M. Michiels poursuivait sa publication : il avait terminé son premier volume et commencé le deuxième. La moitié de celui-ci était imprimée, lorsque le 8 juin 1845, M. Houssaye donna dans l'*Artiste* un travail sur les Van Eyck. Il prétend que cet article était écrit depuis un an : c'est là une simple affirmation, dénuée de preuves, qui n'a pas la moindre valeur dans un débat public. On a vu que l'auteur était occupé de tout autre chose un an auparavant. Outre les morceaux que nous avons cités, il en publiait d'une nature assez singulière : il découpait un livre avec des ciseaux dans les mémoires du dix-huitième siècle. Nous nous en tiendrons donc aux faits, et les faits témoignent ici contre le rédacteur en chef de l'*Artiste*. Tout le commencement de son article est pris dans l'ouvrage de M. Michiels, livraison du mois d'octobre 1844. Nous mettons les textes sur deux colonnes pour que la comparaison en soit plus facile.

Histoire de la peinture flamande et hollandaise, par M. Alfred Michiels, livraison du 1er octobre 1844.

Dans la peinture néerlandaise, on aperçoit au premier coup-d'œil trois âges bien distincts : l'époque des vitraux, des manuscrits religieux, des fresques saintes, de Van Eyck et de Hemling, forme évidemment une période sacerdotale. Les églises, les monastères, les châsses, les livres d'heures oc-

Les Van Eyck, article de M. Houssaye ; publié dans l'*Artiste*, le 8 juin 1845.

L'art flamand et hollandais forme trois âges bien distincts : l'âge religieux, qui ouvre l'histoire sous les Van Eyck et finit avec Michel Coxic (*sic*), un siècle après[1] : c'est l'époque des vitraux, des fresques, des prie-Dieu sculptés, des Heures imagées, des manuscrits à découpures.

[1] M. Houssaye ignore que Michel Van Coxie est mort en 1592, plus de deux cents ans après la naissance de Hubert et de Jean Van Eyck.

engagent seuls le mérite. Cette ère [illegible] finit avec le quinzième siècle. En quittant Bruges pour Anvers, la peinture prend une nouvelle forme : elle commence son âge héroïque ou chevaleresque. Le goût de cette école l'entraîne vers l'aristocratie bien plutôt que vers le clergé : Rubens, Van Dyck, Gaspard de Crayer, Jordaens, vivent dans l'intimité de la noblesse ; ils ne décorent pas seulement les châteaux des seigneurs, ils en possèdent eux-mêmes.

Les peintres hollandais forment le troisième âge et complètent le cycle. Dans cette école, les sujets pieux, les actions, le mouvement et les figures héroïques sont abandonnés. La vie de famille, les types ordinaires, l'intérieur des maisons, les soins de chaque jour composent la seule matière qu'elle exploite. Elle a pour guides et pour patrons les génies du foyer domestique. Elle aime la nature, la féconde et paisible nature, comme un vieillard désenchanté aime la promenade dans un riant jardin, etc.

L'âge héroïque a [illegible] à Anvers, [illegible] religieux [illegible] la place [illegible] l'emporte sur [illegible] peintres de cette [illegible] riode sont [illegible] vivent [illegible] gneurs, avec des [illegible] équipages : [illegible] Dyck, [illegible] de Crayer, [illegible] Teniers.

Après l'âge héroïque [illegible] peinture remonte vers [illegible] nord, où elle enfante Rembrandt, Ruysdael, Potter. [illegible] noblesse et la religion [illegible] plus rien dans leurs œuvres. c'est la nature cette [illegible] règne dans toute sa force, [illegible] éclat et sa beauté. De l'église au palais, il n'y avait qu'un pas ; maintenant du palais à la maison, il n'y a qu'un seul [illegible] franchir. Le génie du foyer et des mœurs patriarcales vient à la rencontre [1], etc.

Ces deux citations mises en regard montrent le système de maraudage suivi par le compilateur. Il change quelques expressions, ajoute ou retranche quelques mots et se dit : personne ne découvrira la ruse. Mais il compte un peu trop sur la bonhomie et l'aveuglement du public. Dans les phrases qu'on vient de lire, la soustraction est d'autant plus grave

[1] Pages 40 et 47, de l'édition in-8°. — M. Houssaye revient sur cette idée, pages 51 et 52.

qu'elle concerne une idée générale et que le déprédateur ne se fait faute de la reproduire en temps et lieu. Elle domine tout son livre; elle y reparaît sans cesse, elle en forme la trame. Ainsi, lorsqu'il aborde Rubens, il nous dit :

« Avec Rubens, nous entrons en pleine période chevaleresque. Le génie qui jusque-là a vécu humble et caché, va prouver aux yeux de tous sa noblesse et sa fortune. » Et il continue pendant une page entière.

M. Houssaye ne prétendra pas qu'il s'est rencontré avec M. Michiels, attendu qu'un peu plus loin, lui empruntant un nouvel aperçu, il imprime son nom en caractères microscopiques dans une note, sans donner le titre de l'ouvrage [1]. Un remords lui est venu, mais si faible, si faible qu'il n'a pu le rendre honnête qu'à demi! Ce remords toutefois n'a pas été durable et, dans le livre, les traces en ont disparu. M. Houssaye offre bravement comme de lui ce qu'il avait d'abord reconnu être la propriété d'un autre.

Son article ne mentionnait pas la devise de Jean Van Eyck, cette devise flamande en lettres grecques, dont M. Michiels a le premier fait ressortir le sens, dont il a expliqué avant tout autre la grâce ingénue et caractéristique. Le chevalier de la Légion-d'Honneur n'en soupçonnait pas l'existence. Mais étant venu à la connaître et à la comprendre, grâce au livre fidèle qui lui tient lieu d'études, il résolut bravement de l'exploiter. Il la glissa donc dans son premier chapitre et l'étala sur sa première page. Nous pouvons, en conséquence, affirmer que M. Houssaye doit à M. Michiels jusqu'à la devise de sa compilation.

Le savant directeur fit attendre près de quatre mois un second article sur l'art néerlandais. Il ne parut que le 28 septembre 1845, sous ce titre : *Naissance de l'art en Hollande.* Si on veut rapprocher ce morceau du chapitre imprimé dans l'édition in-8°, on verra que celui-ci renferme

[1] Voyez *L'Artiste* du 8 juin 1845, au bas de la page 87.

un bon nombre de suppléments qui n'existeraient pas sans les recherches de M. Michiels, tout le début par exemple, puis des considérations historiques et des citations [1].

Enfin, le 7 décembre 1845, le directeur de l'*Artiste*, voyant que l'auteur des *Études sur l'Allemagne* prolongeait sa résidence à Bruxelles, bannit toute crainte. Sachant d'ailleurs qu'on ne pouvait le citer devant les tribunaux français, il ne garda plus aucune mesure et s'empara du titre de l'écrivain absent. Il mit dans son journal une première annonce : *Histoire de la peinture flamande et hollandaise* [2]. Huit jours après, le second volume de M. Michiels était publié. Voilà pour le titre ; revenons à l'ouvrage.

Le 10 et le 11 janvier 1847, deux feuilles quotidiennes, les *Débats* et la *Presse*, contenaient un éloge emphatique de l'historien novice. Ces panégyriques, signés Jules Janin et Théophile Gautier, ont cela de curieux qu'ils sont rédigés

[1] Dans une lettre adressée au *Charivari*, M. Houssaye affirme que son « Introduction et toute la période des Van Eyck aux Breughel paraissait format « in-folio chez Hetzel, en novembre 1845, *ainsi que le témoigne le Journal de « la Librairie*. » Le critique improvisé ajoute que son *histoire tout entière était imprimée en novembre* 1846. A ces deux assertions fausses nous sommes contraints de répondre par le démenti le plus formel. D'après le *Journal de la Librairie*, que nous avons sous les yeux, la première livraison de M. Houssaye fut publiée le 17 janvier 1846, la dernière le 9 janvier 1847. Je m'étonne que l'on essaye de déguiser des faits notoires et aussi faciles à constater. Il est vrai que la première annonce se trouve suivie d'une note singulière : « L'ouvrage paraîtra en cent livraisons. Commencé en 1844, « il sera terminé en 1846. » Quelle naïve et plaisante remarque! On nous annonce une première livraison, c'est-à-dire un ouvrage qui commence, puis on ajoute qu'il était commencé! Sans doute aussi qu'il fut terminé bien avant de finir. Cela vaut mieux que certaine chanson, où le héros ne meurt qu'en perdant la vie : à ce compte il aurait perdu la vie longtemps après sa mort. Une logique si puissante montre que les deux lignes ont été écrites par M. Houssaye et communiquées à la rédaction. Jusqu'où ne s'étendent pas les intrigues de cet homme! Il voulait se mettre en garde contre la réclamation faite en ce moment par M. Michiels. *Nimia prœcautio dolus*. L'inquiétude même et les supercheries maladroites de M. Houssaye portent témoignage contre lui.

[2] Voyez pour preuve la collection de *L'Artiste*.

dans les mêmes termes, sans aucune variante, sans la moindre modification. Il est conséquemment indubitable que le directeur de l'*Artiste* les a remis tout faits aux spirituels critiques. Mais ces louanges étaient trop naïves et trop somptueuses, pour que notre homme les laissât emporter par le flot toujours mouvant de la presse quotidienne. Il a donc mis l'éloge sur le compte de M. Théophile Gautier seul, et en a formé un prospectus dont il inonde les boutiques. Or, ce prospectus annonce que M. Houssaye a découvert dans les tableaux des Pays-Bas un véritable panthéisme. Il répète effectivement cette idée une centaine de fois. Elle ne lui a pas demandé grand effort d'imagination. Il l'a tout simplement prise à M. Alfred Michiels. La livraison publiée par celui-ci au mois de septembre 1844, contient en effet une exposition du système de Spinosa, que l'auteur rapproche ensuite de la manière des artistes néerlandais. Voici un passage de ce chapitre :

« Il y a une sorte de panthéïsme, au point de vue esthétique, dans les toiles si nombreuses, si opulentes des artistes belges et hollandais. La nature seule les inspire dans le calme profond ou l'harmonieuse vigueur de l'unité. Point de trace qui révèle la lutte de deux principes, l'angoisse d'un combat intérieur, la divine et amère souffrance d'une aspiration toujours trompée, toujours renaissante. Le peintre s'identifie avec les objets, le monde s'empare de son âme; ils vivent d'une seule et même existence, où l'esprit et la matière sont confondus. Ce mélange, cet accord ont leur charme poétique. Il y a telle production devant laquelle on s'arrête plein d'un mystérieux sentiment, etc. »

Si l'on en croit les deux feuilletonistes, ou plutôt M. Houssaye, il a victorieusement prouvé que Rubens est un poète épique, frère d'Homère. C'est encore là un acte de pillage commis au préjudice du véritable historien de l'art néerlandais. M. Michiels avait dit de Jean Van Eyck :

« En lui nous apparaît la synthèse de l'art des Pays-Bas; un rayon divin tombe de sa lumineuse couronne sur le front

de tous ses héritiers. Ce qu'Homère fut pour la Grèce, il l'a été pour la Néerlande; les peintres flamands lui durent l'inspiration, comme les poètes antiques l'allaient chercher dans les récits de l'aveugle immortel. »

M. Houssaye a changé les noms, voilà tout : il a mis Rubens à la place de Jean Van Eyck; mais ce qui est vrai, quand on parle d'un génie primitif comme le dernier, cesse de l'être, si on lui substitue un peintre né, comme Rubens, dans une époque très savante. Toutefois ce qui est bon à prendre est bon à garder. M. Houssaye fit donc d'une pierre deux coups. M. Michiels avait dit en parlant du *Triomphe de l'Agneau Pascal* :

« Œuvre capitale des Van Eyck, il était par cela même le plus vaste morceau entrepris jusqu'alors dans les régions cisalpines. Ce fut la grande épopée homérique de la peinture néerlandaise, une fertile création étudiée pendant près de deux siècles. »

M. Houssaye transforma ainsi ce passage :

« L'œuvre capitale des Van Eyck est cette épopée si naïve et si savante, si simple et si grandiose, où se sont inspirés tant d'artistes flamands et hollandais : *Le triomphe de l'Agneau Pascal.* »

Notez bien que cette phrase et un grand nombre d'autres ne se trouvent pas dans le chapitre, tel qu'il a été publié par l'*Artiste* au mois de juin 1845. M. Houssaye avait d'abord ménagé le texte de M. Michiels; mais il s'est dit : « Pourquoi tant d'égards? Il n'y a que les honteux qui perdent, ne nous gênons point, parbleu! » Et il ne s'est point gêné.

Lorsqu'il arrive à M. Michiels de traduire un auteur allemand, ou hollandais, ou latin, M. Houssaye, pour rendre sa tâche plus facile, copie mot à mot la traduction et ne mentionne pas le traducteur. M. Michiels, par exemple, discute une opinion de M. Michelet relative à Jean Van Eyck, et après avoir transcrit le passage du grand historien, il lui oppose une remarque de M. Waagen, concernant l'épithète

de *Wallon* que Facius donne au peintre. M. Houssaye, dans la nouvelle édition de son ouvrage, discute à son tour l'opinion de M. Michelet, qu'il ne connaissait pas, transcrit le passage dans le livre de M. Michiels et reproduit textuellement la version que donne ce dernier des phrases de M. Waagen.

Traduction de M. Michiels, publiée en 1845.

Si Facius l'appelle de cette manière, c'est qu'il adopte la géographie de César, d'après laquelle les Flandres et le Brabant appartiennent à la *Gaule Belgique.* Il nomme aussi Rogier de Bruges *Rogierus Gallicus* et rapporte qu'il a peint une image à Bruxelles, *ville des Gaules.*

Copie de M. Houssaye, publiée en 1847.

Si Facius l'appelle de cette manière, c'est qu'il adopte la géographie de César, d'après laquelle les Flandres et le Brabant appartiennent à la Gaule Belgique. Il nomme aussi Rogier de Bruges *Rogierus Gallicus* et rapporte qu'il a peint une image à Bruxelles, ville des Gaules.

Or, il n'est pas plus permis de dérober une traduction qu'un texte original. Voyez dans nos colléges : cinquante élèves rendent chacun d'une manière différente le sens d'un même morceau. La forme nouvelle que reçoivent les idées d'un auteur en passant d'une langue dans une autre, appartient à celui qui la leur donne. C'est là une de ces vérités manifestes qui ne trouvent pas de contradicteurs. Mais on pourrait au besoin alléguer des sentences par lesquelles les tribunaux ont mis le plagiat d'une traduction sur la même ligne que les autres plagiats. Citons donc un nouveau trait de délicatesse.

M. Alfred Michiels, d'après Waagen.

«L'œil est charmé par l'intime accord de ces nuances si vives, et leur fraîcheur ne les empêche aucunement d'être harmonieuses. — Sa peinture est ferme et précise. — Il déguise ses coups

M. Houssaye, d'après M. Alfred Michiels.

« L'œil est charmé par l'intime accord de ces nuances si vives ; la fraîcheur ne les empêche aucunement d'être harmonieuses. » Mais quelle fermeté et quelle précision ! D'ailleurs

de pinceau d'une manière tellement heureuse, qu'on ne prendrait pas ses figures pour de pénibles travaux, mais pour des créations naturelles. »

on n'y voit pas de travail pénible; on dirait d'une création naturelle, tant les coups de pinceau sont bien déguisés.

Voilà qui devient de plus en plus curieux. Tout à l'heure c'était seulement sur la traduction que M. Houssaye faisait main basse. A présent il pille du même coup le traducteur et l'auteur original : il supprime brusquement les guillemets, modifie quelque peu les tournures et donne comme de son invention les idées de M. Waagen, mises en français par M. Michiels. Peste! quel homme habile! un seul tour d'adresse lui suffit pour dévaliser deux personnes [1]!

Mais ne croyez pas qu'il se contente de ce butin. Après les idées, après les traductions et les citations d'auteurs qu'il n'a jamais lus, dont il estropie les noms, en défigurant les titres de leurs ouvrages, il restait encore bien des choses à prendre. Pourquoi donc s'arrêter? Pourquoi ne pas aller jusqu'au fond du sac? M. Houssaye n'eut garde de ménager de la sorte le bien d'autrui ; il se serait cru volé!

Il se rua donc sur les faits qui avaient coûté à M. Michiels de pénibles recherches et qu'un long séjour dans les Pays-Bas lui avait seul permis de constater. C'est ainsi qu'il a pu décrire pour la première fois les miniatures antérieures aux Van Eyck et suivre les progrès de l'art depuis Charlemagne jusqu'au quinzième siècle. Personne n'avait fait l'histoire de ces curieux essais ; quelques auteurs avaient seulement témoigné le désir de la voir entreprendre. Fouillant les diverses bibliothèques des Pays-Bas, et en parti-

[1] Nous pourrions multiplier les exemples, mais il faut nous borner. A la page 117 (tome Ier), M. Houssaye rapporte un jugement d'Albert Dürer sur un vieil artiste. Or, il ne traduit point les paroles allemandes de Dürer qu'il n'aurait pas comprises ; il copie la première phrase dans le livre de Descamps et la seconde dans celui de M. Michiels. A la page 191 de ce tome, on trouve un autre emprunt du même genre.

culier la bibliothèque de Bourgogne, qui renferme vingt mille manuscrits, M. Michiels a patiemment débrouillé ce chaos. Sur cent manuscrits, à peine en trouvait-il un qui portât des traces évidentes de son origine flamande ou hollandaise, et il fallait néanmoins être sévère pour ne pas confondre des productions venues de différents pays. Le lecteur devine combien de temps a dû être absorbé par cette enquête. Les résultats qu'elle a fournis demandaient surtout à être respectés : mais les entrepreneurs de littérature ne respectent rien. M. Houssaye a donc dérobé le travail sur l'origine de l'art néerlandais que contient le livre de M. Michiels ; il cite les mêmes manuscrits, les mêmes ébauches et jusqu'à un ancien tableau découvert dans la sacristie de l'église Saint-Sauveur par l'historien de la peinture flamande et hollandaise. Pour le nom de celui-ci, le compilateur l'a passé honnêtement sous silence. Il ose même écrire cette phrase, qui est une sorte de merveille : « Si on voulait à tout prix étudier les origines avant l'origine, il faudrait voyager dans les Pays-Bas, consulter les manuscrits, les chartes, les missels, etc. » Or, au moment où ces lignes tombent de sa plume, il vient de détrousser un homme, qui non-seulement a fait ces recherches et voyagé dans les Pays-Bas, mais y a vécu trois ans pour mieux accomplir son œuvre !

Après avoir débuté de la sorte on pense bien que M. Houssaye ne change pas de méthode. Ce que M. Michiels dit sur les Van Eyck et leurs disciples, sur Jérôme Bosch, Quinten Matsys, Van Orley, Coxie, Mabuse, Schoreel, Hemskerke, Lambert Lombard, Frans Floris, Martin de Vos, Karel van Mander, tout cela a été mis à contribution. La prudence même ne borne point les ravages de M. le directeur de l'*Artiste*. Voici une preuve de ces maladresses que commettent toujours les plus habiles fraudeurs. Il existe au musée d'Anvers un triptyque que personne n'avait jamais décrit et que l'on attribuait à Jean Van der Meire. En examinant ce tableau de près, M. Michiels aperçut quatre initiales disséminées sur la

peinture même. Les rapprochant du nom d'un peintre qui travailla pour Charles-le-Téméraire, sans que l'on connût du reste aucun ouvrage de sa main, le studieux auteur montra que ces lettres devaient former le monogramme de l'artiste. L'honneur d'avoir acquis ce fait à la science lui appartenait complétement. Eh ! bien, M. Houssaye n'a pas reculé devant un droit si manifeste; il était près de la source et il a puisé.

Pour Quinten Matsys, M. Alfred Michiels s'est donné la peine de lire un vieil ouvrage flamand des plus bizarres, que jamais personne n'avait consulté. Il y trouva des faits précieux et auparavant inconnus. Le directeur de l'*Artiste* les répète, puis pour avoir l'air de ne pas les emprunter, il cite en note le titre de l'ouvrage, titre donné par M. Michiels, mais sous la plume du copiste, le nom de l'auteur perd son orthographe. M. Houssaye transcrit encore çà et là, dans le même but et avec la même exactitude, plusieurs citations flamandes et hollandaises, quoiqu'il ne sache pas un mot de flamand ni de hollandais, ainsi qu'il l'avoue lui-même, en nous racontant son fameux voyage [1]. Et puisque nous sommes sur ce chapitre, je relèverai une erreur plaisante. Voulant faire de la couleur locale en se servant de termes étrangers, le grand homme parle à cinq ou six reprises de la « place du lait », *melkplaats;* on nomme de la sorte, dans les Provinces-Unies, l'endroit du pâturage où l'on trait les vaches. Mais le rédacteur en chef écrit *melplarts* [2], ce qui veut dire : place de l'*arroche*. On me demandera peut-être maintenant ce que c'est qu'une arroche. C'est une herbe fade, émolliente et narcotique; je pourrais ajouter qu'elle rappelle le style de notre *homme d'esprit*, mais le lecteur fera de lui-même cette comparaison.

1 « On parle flamand autour de nous, ou hollandais, car je n'entends ni l'une ni l'autre langue. — L'hôte me fit en hollandais un superbe discours que je n'entendis pas. »

2 Tome Ier, pages 194, 275, etc.

Au surplus, comme le remarque fort bien l'auteur des *Onze Maîtresses délaissées*, il ne peut avoir pris tout son livre dans celui de M. Michiels. Aussi ne revendiquons-nous pour l'auteur de l'*Histoire des idées littéraires en France* qu'une partie du premier volume. Seulement, ce que l'imitateur de Crébillon et de Paul de Kock ne lui emprunte pas, il l'emprunte à Descamps. Il abrège les notices déjà trop courtes du gauche historien, retourne ses phrases et à l'aide de quelques transpositions, de quelques inversions, il tâche de nous persuader qu'il sert au public du nouveau. *Belle comtesse, vos yeux me font mourir d'amour; d'amour mourir me font, belle comtesse, vos yeux*. Tel est le système littéraire adopté par le savant de fraîche date. Quelques exemples vont mettre ce fait hors de doute.

Descamps, t. Ier, pages 18 et 19.

La manière de Jérôme Bos est facile : tous ses ouvrages paraissent faits de rien. — Il peignait tout au premier coup, sans que ses tableaux aient jamais changé. — L'impression de ses panneaux était blanche, et il savait ménager des tons transparents qui ont rendu ses tableaux chauds de couleur. — C'est bien dommage qu'il n'ait jamais conçu que des idées monstrueuses et terribles : ce qui surprend, c'est que ses tableaux ont été fort chers; à quels prix auraient-ils donc été s'il n'avait traité que des sujets riants?

Houssaye, t. Ier, pages 120 et 121.

La manière de Jérôme Bosch était trop facile; tous ses tableaux paraissent faits de rien et manquent d'étude. Il peignait tout au premier coup, cependant ses tableaux n'ont jamais changé. Sur l'impression de ses panneaux, qui était blanche, il savait ménager des tons transparents qui donnaient à son coloris un air vif et chaud. Descamps, tout en rendant justice à ce génie incomplet, s'écrie naïvement : « C'est bien dommage qu'il n'ait jamais conçu que des idées monstrueuses et terribles; ce qui surprend, c'est que ses tableaux ont été fort chers. A quel prix auraient-ils donc été s'il n'avait traité que des sujets riants[1]? » — On

[1] Dans son deuxième volume, M. Michiels avait déjà signalé cette comique réflexion.

Un de ses principaux ouvrages est une *Dispute entre un religieux et des hérétiques;* le religieux offre, pour dernière épreuve, de mettre de part et d'autre leurs livres au feu, et leur fait entendre que ceux qui ne seront point épargnés par les flammes seront jugés mauvais. Tous sont détruits, excepté le livre du religieux

a beaucoup vanté sa *Dispute entre un religieux et des hérétiques;* le religieux offre, pour dernière épreuve, de mettre de part et d'autre leurs livres au feu, disant que ceux qui ne seront pas épargnés par les flammes, seront jugés mauvais; or, les flammes dévorent tous les livres, excepté celui du religieux.

Le chapitre sur Lucas de Leyde est traité d'une manière aussi commode.

Descamps, pages 42, 43 et 44.

Tous les genres de peinture lui étaient familiers, sur verre, en détrempe et à l'huile: le portrait et le paysage, il faisait tout également bien; mais il étonna les artistes, lorsqu'âgé de douze ans il peignit en détrempe l'histoire de saint Hubert pour monsieur *Lochorst*, qui lui donna pour récompense autant de pièces d'or qu'il comptait d'années. Il grava à quatorze ans un *Mahomet* ivre, qui égorge un religieux : cette estampe est datée de 1508. Il grava l'année suivante neuf sujets de la passion, en rond, bien composés; une Tentation de saint Antoine, où le démon, sous la figure d'une jolie femme, cherche à le séduire. Dans la même année, on vit paraître de lui une Conversion de saint Paul, conduit à Damas : — les ajustements de toutes ses figures sont extraordinaires ainsi que leurs coiffures. — A l'âge de seize ans, il

Houssaye, pages 146, 147 et 148.

Tous les genres lui étaient familiers. Il peignait sur verre, en détrempe et à l'huile; il saisissait aussi bien le caractère et la précision d'une figure que les lignes *aériennes* d'un paysage. Il n'avait pas douze ans quand tous les peintres de Leyde vinrent presque solennellement le saluer sur la nouvelle qu'il avait peint — l'*Histoire de saint Hubert*, — pour un bourgeois de la ville, maître Lochorst, « qui lui donna autant de pièces d'or qu'il avait d'années. » A quatorze ans, il grava un *Mahomet* ivre, égorgeant un religieux : cette estampe est datée de 1508. Peu après, il grava en rond neuf des plus beaux sujets de la passion, qu'il composa avec une grande intelligence. On admira beaucoup sa *Tentation de saint Antoine :* le démon apparaît au saint sous la figure d'une belle femme. Il révéla son goût pour les ajustements

finit un *Ecce Homo*. On voit dans cet ouvrage une multitude de peuple; les attitudes en sont bien variées, les ajustements convenables et les draperies bien jetées. — Dans le même temps, il grava plusieurs planches représentant Adam et Ève chassés du paradis terrestre, un paysan et une paysanne auprès de trois vaches : ce morceau est fort recherché. « Aussi a-t-il surpassé Albert Dürer dans la composition; il avait plus que lui approfondi les règles de l'art. A peine la peinture pourrait-elle, par ses tons de couleur, faire plus valoir la perspective aérienne. Les peintres y ont puisé les principes de leur art. » Ce sont les termes de Vasari.

et les coiffures dans une *Conversion de saint Paul*. Il révéla son génie dans un *Ecce Homo*, où l'on distingue une multitude de figures : les attitudes sont d'une variété infinie, les ajustements ont beaucoup de style, les draperies sont admirablement jetées. Il faut citer encore un *Adam et Eve* chassés du paradis, mais surtout un paysan et une paysanne dans une prairie, auprès de trois vaches. — Selon Vasari : « Lucas de Leyde a surpassé Albert Dürer dans la composition; il avait plus que lui approfondi les règles de l'art. A peine la peinture pourrait-elle, par ses tons de couleur, faire plus valoir la perspective aérienne ; les peintres y ont puisé les plus sûrs principes »

Cette double citation prouve que M. Houssaye emprunte à Descamps, aussi bien qu'à M. Michiels, les traductions données par les deux auteurs. Il ne prend jamais la peine de chercher, de lire, d'interpréter un seul fragment. Pourquoi se rompre la tête, quand on a sous la main des travaux tout faits? Aussi, écoutez-le parler de Mabuse :

Descamps, p. 84.

Ce marquis, averti que Charles-Quint devait passer chez lui, n'épargna rien pour le bien recevoir. Il fit habiller ses officiers principaux en damas blanc. Mabuse était du nombre des derniers, et lorsque le tailleur vint pour prendre sa mesure, il lui demanda l'étoffe, sous prétexte d'imaginer un vête-

Houssaye, p. 178.

Charles-Quint devait passer chez son protecteur, qui voulut le recevoir dignement. Il donna des ordres pour que tous les officiers de sa maison fussent habillés en damas blanc. Quand le tailleur vint prendre la mesure du peintre, Mabuse lui demanda l'étoffe, disant qu'il voulait imaginer une coupe plus

ment singulier : il vendit cette étoffe pour boire, et lorsqu'il fallut paraître, il se fit faire une robe en papier blanc, qu'il peignit en beau damas. Lorsque la marche fut réglée, ils passèrent tous sous un balcon où était l'empereur avec sa cour. Mabuse passa à son tour entre un philosophe et un poète, aussi pensionnaires du marquis. La beauté du damas frappa tous les yeux.

noble. Dès qu'il eut l'étoffe, il la vendit pour boire, « et lorsqu'il fallut paraître, il se fit une robe de papier blanc qu'il peignit en beau damas. Quand la marche fut réglée, tous les officiers défilèrent sous un balcon où était l'empereur. Le peintre passa bravement entre un philosophe et un poète. La beauté du damas frappa tout le monde, Charles-Quint surtout. »

On voit que l'inquiétude saisit par moments notre chevalier de la Légion-d'Honneur. Il se réfugie alors sous la protection des guillemets, sans dire néanmoins quels livres il pille. Ce sont toujours les mêmes, comme vous savez. Il garantit de la sorte une cinquantaine de pages. Mais entre les phrases qu'abrite cet heureux signe d'imprimerie et les autres phrases, quelle est, dites-moi, la différence ? Donnons encore un spécimen. Il s'agit de l'artiste Lucas de Heere.

Descamps, t. I, p. 152.

Il naquit dans la ville de Gand en 1534. Son père, Jean de Heere, était le plus grand sculpteur de son temps ; sa mère, Anne Smyters, avait un talent pariticulier pour peindre en détrempe. *Van Mander* fait l'éloge d'un petit morceau dont cette femme est l'auteur : il représentait un moulin à vent avec ses voiles tendues : le meunier était chargé d'un sac en montant l'escalier. On voyait sur la terrasse du moulin un cheval attelé à une charrette, et

Houssaye, t. I, p. 218.

Il était né à Gand en 1534. Son père, Jean de Heere, était le plus grand sculpteur de son temps ; sa mère, Anne Smyters, peignait très agréablement en détrempe des tableaux imperceptibles. Selon Van Mander, « elle a représenté un moulin à vent avec ses voiles tendues, le meunier montait à l'escalier un sac de blé sur le dos ; sur la terrasse, un cheval était attelé à une charrette ; à l'opposite, on voyait passer des paysans. » Un grain de blé pouvait cou-

à l'opposite, le chemin où l'on voyait passer des paysans. Un grain de blé pouvait en couvrir la surface.

vrir la surface de ce tableau merveilleux.

Les deux morceaux qu'on vient de lire trahissent un manège sans cesse employé par le directeur de l'*Artiste*. Lorsque Descamps traduit un passage de Van Mander, en citant le nom de l'historien, M. Houssaye copie la traduction, puis feint d'avoir lu et traduit lui-même le texte original dont il ne comprendrait pas un mot. Cette ruse est employée au moins cent cinquante fois dans ses deux minces volumes de 320 pages, qui, réunis, formeraient à peine un volume ordinaire de science, ordinaire pour la grosseur, bien entendu, car, pour la science rien n'est plus extraordinaire que le livre dont nous nous occupons.

Les plus grands, les plus nobles artistes, ceux qu'un auteur digne de ce nom aime surtout à étudier, M. Houssaye ne les épargne point. Il les fait passer comme les autres sous les fourches caudines du plagiat, témoin Rubens.

Descamps, t. I. pages 299 et 300.

Quelques-uns disent et entre autres Sandrart, qu'Albert, archiduc d'Autriche, envoya le jeune Rubens à Vincent de Gonzague, duc de Mantoue. On raconte que Rubens, ayant un jour à peindre le combat de Turnus et d'Enée, et se croyant seul, récitait, pour échauffer son génie, un vers de Virgile : *Ille etiam patriis agmen ciet*, etc. Le duc, qui l'avait écouté, entra en riant et lui parla en latin, croyant l'embarrasser et qu'il n'entendait pas cette langue;

Houssaye, t. 2, pages 7, 8 et 9.

Selon Sandrart, Rubens n'alla en Italie que chargé d'une mission par l'archiduc d'Autriche pour le duc de Mantoue, Vincent de Gonzague. Un jour qu'il représentait le combat de Turnus et d'Énée, il récitait à haute voix, pour animer son génie, ces vers de Virgile : *Ille etiam patriis agmen ciet*, etc..... Le duc, qui l'avait écouté, entra en riant et lui parla latin, croyant qu'il n'entendait pas cette langue. Mais quelle fut sa surprise, lorsque le peintre lui répondit

mais quelle fut sa surprise lorsque ce peintre lui répondit en termes dignes du temps de Cicéron! Il le nomma son envoyé à la cour de Philippe III, roi d'Espagne. La réputation de Rubens fit tant de bruit, que Jean, duc de Bragance (depuis roi de Portugal), protecteur des sciences et des arts, écrivit à un seigneur de Madrid, pour engager notre peintre à venir à Villaviciosa, où le duc faisait sa résidence. Rubens se mit en chemin avec un train si considérable que le duc, effrayé de la dépense qu'un tel hôte pouvait occasionner, dépêcha un gentilhomme au-devant de l'artiste, qui n'était plus qu'à une journée de sa cour, ***pour le prier de remettre sa visite à un autre temps.*** Ce compliment était accompagné d'une bourse de cinquante pistoles, pour dédommager Rubens de sa dépense et du temps qu'il avait perdu. Rubens répondit qu'il ne recevrait pas ce présent, qu'il n'était point venu pour peindre, mais pour s'amuser huit ou dix jours à Villaviciosa, et qu'il avait apporté avec lui mille pistoles pour les dépenser pendant son séjour.

en style digne du siècle de Cicéron ! — Il lui donna bientôt une mission pour Philippe III, roi d'Espagne. — **Rubens fut si hautement renommé à Madrid, que le duc de Bragance qui allait devenir roi de Portugal (et méritait déjà le surnom de protecteur des sciences et des arts), écrivant à un seigneur de la cour, le supplia d'amener avec lui l'ambassadeur du duc de Mantoue à Villaviciosa, où le duc faisait sa résidence. Rubens** — prit la route de Villaviciosa avec un train considérable. « **Le duc de Bragance, dit Descamps,** effrayé de la dépense qu'un tel hôte pourrait occasionner, dépêcha un gentilhomme au-devant de l'artiste, qui n'était plus qu'à une journée de sa cour, pour le prier de remettre sa visite à un autre temps. [1] » Ce compliment était accompagné d'une bourse de cinquante pistoles, pour dédommager Rubens de sa dépense et des heures qu'il avait perdues. **Rubens répondit qu'il ne recevrait pas** ce présent et qu'il visiterait le duc **de Bragance. « Je ne suis point venu peindre, mais pour m'amuser pendant une semaine à Villaviciosa. Que voulez-vous que je fasse de cinquante pistoles ! J'en ai *rapporté* mille pour les dépenser pendant mon séjour.»**

Si en comparant le texte original et le texte falsifié, le lecteur se disait que les mêmes choses doivent s'exprimer à peu près dans les mêmes termes, nous lui donnerions le conseil

[1] L'entrepreneur de littérature ferme les guillemets et continue à copier.

d'ouvrir l'histoire de M. Michiels et de lui faire subir cette épreuve. Les documents ayant été maniés, les tableaux ayant été vus par lui, tout ayant passé à travers son intelligence, y a pris une forme nouvelle. La composition, le style, les expressions, les jugements diffèrent; les renseignements sont beaucoup plus nombreux, plus détaillés. L'écrivain réfute les anciennes erreurs, comble les lacunes et répare les omissions. Il nous donne, autant que possible, un livre neuf d'un bout à l'autre. Descamps n'y figure que de loin en loin, pour répondre de ses étourderies. Prenez au contraire l'ouvrage de M. Houssaye. L'auteur, comme nous l'avons dit, se borne à écourter *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*. Ce qu'il nous offre, ce sont toujours des rognures. Il coupe, il tond, mais il n'ajoute pas. Il donne moins, sans donner autre chose. Il ne conserve dans leur intégrité que les passages faux et ridicules. Ainsi, à propos de Hemling, Descamps affirme d'un air grave que tous ses tableaux sont à la colle (il fallait dire à la gomme, la colle n'ayant jamais servi que pour les *impressions*). M. Houssaye reproduit imperturbablement cette vieille sentence. Or, tous les ouvrages de Hemling, sans aucune exception connue, sont à l'huile. Ils ont le même aspect, les mêmes tons de couleur, le même grain et le même lustre que ceux des Van Eyck et de leurs disciples, que les autres tableaux du quinzième et du seizième siècles. Pour soutenir qu'ils sont peints à la gomme, il faudrait déclarer ceux-ci exécutés par le même moyen, opinion tellement absurde, que le directeur de l'*Artiste*, malgré tout son aplomb, n'eût point osé l'émettre. N'ayant du reste que des idées de seconde main et des avis d'occasion, il ne pouvait y songer.

Descamps rapporte une historiette, d'après laquelle les chanoines de Courtray, ayant demandé un tableau à Van Dyck pour le grand autel de leur église, et le peintre étant venu lui-même le faire placer, auraient méconnu entièrement la beauté de cet admirable morceau.

Descamps, tome 2, page 14 et 15.

Quelle fut la surprise de Van Dyck, quand on vit le chapitre entier regarder et l'ouvrage et l'auteur avec mépris : on le traita de misérable barbouilleur. On lui dit que le Christ avait l'air d'un portefaix, que les autres figures ressemblaient à des masques. Il resta seul avec un menuisier et quelques domestiques, qui crurent le consoler en lui conseillant d'emporter son tableau, en l'assurant que tout ne serait pas perdu et que la toile pourrait être employée à faire des paravents. Il ne se rebuta point, il plaça son tableau et le lendemain il fut de porte en porte prier ces messieurs de revenir; il n'eut d'eux que de nouvelles injures. Il fut payé, mais de si mauvaise grâce que toute sa vie il n'a cessé d'en être indigné. Quelques amateurs, passant par Courtray, virent ce tableau avec admiration et le publièrent bientôt : on y vint en foule. L'aventure fut connue et ne tourna pas à l'honneur des chanoines. On les traita d'ignorants (épithète trop modérée). Ils ne purent refuser une espèce de réparation : ils convoquèrent un chapitre, dans lequel il fut arrêté que le tableau était beau. Ils ajoutèrent qu'il fallait lui écrire et lui commander deux autres tableaux pour différents autels. Van Dyck leur répondit sèchement qu'ils avaient assez de barbouilleurs dans Courtray et aux environs; que pour lui, il avait pris la résolution de ne peindre désor-

Houssaye, tome 2, pages 51 et 52.

Quelle ne fut pas sa surprise, quand il vit le chapitre tout entier regarder le tableau et le peintre avec mépris : Quel barbouillage! quel barbouilleur! Il résulta de toute leur éloquence que le *Christ en croix* n'était qu'une ignoble mascarade. Van Dyck resta seul avec un menuisier et quelques sacristains; ces hommes crurent le consoler, en lui conseillant d'emporter son tableau et en l'assurant que tout ne serait pas perdu, que sa toile pourrait être employée à faire des paravents. Van Dyck — ne se rebuta point; il ordonna fièrement au menuisier de placer son tableau. Le lendemain il retourna chez les chanoines — Ils le payèrent pour éviter le scandale, mais ce fut avec tant de mauvaise grâce que l'artiste en fut profondément indigné. Cependant quelques connaisseurs, passant par Courtray, dirent que le Christ en croix était un chef-d'œuvre. On vint en foule l'admirer : alors Van Dyck publia l'aventure. On traita d'ignorants les chanoines « épithète trop modérée, » dit le naïf Descamps entre parenthèse (*sic*). Les chanoines convoquèrent un chapitre, dans le dessein de réparer leur tort. Séance tenante, ils écrivirent à Van Dyck pour le prier de leur peindre d'autres tableaux. Van Dyck leur répondit : « Vous avez assez de barbouilleurs dans Courtray et aux « environs; pour moi, j'ai pris « la résolution de ne jamais pein-

mais que pour des hommes et non pour des ânes. On prétend que ce dernier mot formalisa un peu le chapitre.	« que pour des hommes et non « pour des ânes. » On prétend, ajoute le naïf Descamps, que ce dernier mot « formalisa un « peu le chapitre. »

Nous avions bien raison de le dire : M. Houssaye n'offre au lecteur que des miettes et des rogatons balayés dans les pages du *naïf* Descamps. Quelle que fût l'ingénuité du pauvre homme, il ne se serait sans doute pas laissé mettre en pièces, sans protester d'une manière énergique, comme l'a fait l'auteur des *Souvenirs d'Angleterre*. Mais en voici bien d'une autre! L'anecdote est fausse, complètement fausse : on possède une lettre autographe du peintre qui la range au nombre des fables et des commérages. Cette lettre prouve qu'il n'a jamais été en relation directe avec les chanoines; qu'un nommé Van Woonsel servit d'intermédiaire entre eux et lui; que son tableau, peint à Anvers, a été tout simplement expédié à Courtray, sans que l'auteur y mît le pied. Elle est adressée à un des chanoines, sa révérence Monsieur Braye; Van Dyck le remercie de la somme qu'il lui a envoyée et des excellentes petites gauffres que les bons pères y avaient jointes. Ce billet curieux a déjà été imprimé trois fois : la première dans le *Messager historique des Arts et des Sciences*, la seconde dans les *Annales de l'Académie archéologique d'Anvers*, la troisième dans les *Mémoires et documents inédits sur Antoine Van Dyck*, publiés en Angleterre par Carpenter, et traduits en Belgique par M. Hymans. Mais qu'importe à M. Houssaye? Au-delà des trois volumes de M. Michiels et du livre de Descamps, il n'existe plus rien pour lui. Cherchez ensuite à vous instruire en le prenant pour guide!

Descamps inscrit sur ses marges des dates approximatives, qui désignent tantôt l'époque vers laquelle est né le peintre, tantôt l'époque vers laquelle il florissait. Le directeur de l'*Artiste* copie ces nombres, mais sans se préoccuper de l'intention qui les a fait écrire. On devine combien il doit

en résulter de divertissantes méprises. Nous ne citerons qu'un exemple ; on ignore dans quelle année le peintre Jean de Maubeuge a vu le jour. On sait seulement qu'il exécuta, en 1495, le portrait des enfants de Henri VII : ce tableau de famille orne encore le palais de Hampton-Court. Cela n'empêche pas M. Houssaye de donner à l'auteur un extrait de naissance portant le millésime de 1499. En sorte qu'il aurait fait son premier ouvrage quatre années avant de venir au monde.

Je dois reconnaître cependant qu'à la page 280 (t. Ier), j'ai découvert, non sans une extrême surprise, une date que l'on ne trouve ni dans le livre de M. Michiels, ni dans l'ouvrage de Descamps. Cette exception, je l'avoue, m'a fort embarrassé. « Où diable, me demandai-je, notre historien en sous-ordre a-t-il glané ce détail? » Ouvrant alors la *Biographie universelle de Michaud,* je sus à quoi m'en tenir. Elle indique effectivement l'année 1570, comme celle où mourut Breughel-le-Vieux, surnommé Breughel-des-Paysans. M. Houssaye n'a pas manqué de transcrire le chiffre. Mais Descamps, d'une autre part, nous enseigne que le second fils de l'artiste, Breughel-de-Velours, naquit *environ l'an* 1589. Ce peintre phénoménal vint donc au monde dix-neuf ans après la mort de son père! La loi déclare illégitimes des enfants aussi tardifs. Mais comme Jean de Maubeuge avait exécuté une peinture quatre ans avant sa naissance, on peut admettre que ces deux faits extraordinaires dans un sens opposé se servent mutuellement de compensation.

Suivre un auteur pas à pas, c'est peu glorieux, et ce métier d'écrivain public fatiguait de temps en temps notre chevalier de la Légion-d'Honneur. Et puis sa vanité souffrait : jouer constamment le rôle d'un expéditionnaire! cela porte une vive atteinte aux boursoufflures de l'orgueil. Comme il est bien plus agréable de se pavaner, de faire croire que l'on sait quelque chose! Le directeur de l'*Artiste* quitte donc par moments son bourrelet et ses lisières, puis

essaye de marcher tout seul; mais hélas! ses chutes deviennent bien autrement graves; il est puni dès les premiers pas de son ingratitude envers son père nourricier.

Pour ne point nous égarer au milieu de ce chaos d'erreurs et d'artifices, nous suivrons l'ordre des pages; mais comme jamais rien de semblable à ce livre n'a été imprimé en France, comme on pourrait penser que nous nous divertissons de bouffonneries créées à plaisir, nous prions instamment le lecteur de ne pas nous croire sur parole; qu'il aille lui-même aux sources. Tout ce que nous avons révélé jusqu'ici, tout ce que nous allons révéler encore est de la plus austère exactitude. Nous n'écrivons point une diatribe où le sarcasme tient lieu de vérité. Aussi pour nous contredire, il faudra employer le mensonge, arme dangereuse en certains cas, mais qui serait ici purement méprisable, car il s'agit d'actes publics, de volumes datés et enregistrés, de sorte que nous briserions l'imposture dans les mains maladroites qui voudraient s'en servir.

Et d'abord, M. Houssaye nous annonce qu'il a beaucoup voyagé, puis beaucoup lu. Or, dans le cours de ses voyages, il a eu le plaisir d'admirer à l'Hôtel-de-Ville de Bruxelles quatre tableaux magnifiques, peints par Rogier Van der Weyden : « Ils sont, dit-il, d'un effet saisissant; celui qui frappe le plus vivement représente un vieillard au lit de mort : il embrasse son fils convaincu d'un crime, mais en même temps il l'égorge pour le punir lui-même. Sa tête est terrible et majestueuse, c'est le caractère de la douleur humaine et de la vengeance céleste![1] » Nous sommes ravis de l'émotion et de la joie que ces peintures ont causées au nouveau Sindbad. Mais nous nous permettrons de lui faire observer qu'elle nous surprend quelque peu, attendu que ces ouvrages n'existent plus depuis cent cinquante ans. Ils ont péri, selon toute apparence, dans l'incendie de l'Hôtel-

[1] Tome Ier, page 105.

de-Ville, lorsque les troupes de Louis XIV bombardèrent Bruxelles en 1695.

Voulant se donner l'air d'avoir lu un livre qu'il n'a jamais eu entre les mains, M. Houssaye en indique le titre de cette façon : *De omniâ scientiâ picturæ artis*. Il latinise ainsi de sa propre autorité l'adjectif *omnius, omnia, omnium*, que n'ont jamais connu les Romains [1].

Selon le directeur de l'*Artiste*, il y aurait à l'Académie de Bruges une *Adoration des Mages*, très assombrie, exécutée par Hubert Van Eyck. Or, le monument ne renferme aucune production du vieux peintre, ni claire, ni sombre.

A la page 115, où il est question d'Albert Van Ouwâter, on lit cette phrase : « Hemskerck rapporte qu'il a souvent été voir et admirer ce tableau avec son fils, qui fut son élève, sans pouvoir apaiser son admiration. » Voici comment elle est tournée dans Descamps : « Hemskerck a souvent été voir et admirer ce tableau avec son fils, son élève, sans pouvoir s'en rassasier. » M. Houssaye, pour faire le savant, cite le peintre lui-même comme autorité, au lieu de mentionner l'historien qu'il dépouille. Un artiste, qui n'a pas laissé une ligne, se trouve de la sorte métamorphosé en écrivain !

Albert Van Ouwater eut un élève, Gérard de Saint-Jean; il fut ainsi nommé, nous disent Van Mander et son interprète Descamps, parce qu'il habitait un monastère des chevaliers hospitaliers ou chevaliers de Saint-Jean, à Harlem, *sans avoir été de cet ordre*. M. Houssaye copie mal le passage et fait naître Gérard dans le cloître même, édifice d'où les règlements de l'ordre bannissaient toutes les femmes. Il suppose aux religieux guerriers une puissance prolifique d'une nouvelle espèce.

Jérôme Bosch, mort en 1518, forma aussi un élève qui mourut quarante-deux ans plus tard, en 1560. Mais Descamps ignorait ces dates, trouvées de nos jours. Il a donc mis Jean Mandyn avant Jérôme Bosch, en remarquant tou-

[1] Tome Ier, page 77.

tefois qu'il a peint dans la manière de ce dernier. Mais M. Houssaye le voyant placé deux pages avant Jérôme, déclare résolument que celui-ci a été son imitateur, que Mandyn *a ouvert, pour ainsi dire, l'ère de la peinture bouffonne et grotesque*. Or, ce fut lui qui marcha sur les traces de Jérôme Bosch, comme l'historien hollandais nous l'apprend de la façon la plus nette dans la vie de Spranger. Mais le découpeur de livres n'y regarde pas de si près : il vous dira, au besoin, que Jordaens fut le maître de Rubens.

Le chapitre de Descamps, où il est parlé de Cornille Engelbrechtzen, contient les phrases que nous allons citer : « Le plus bel ouvrage de Cornille est un tableau à deux volets, destiné à enrichir l'épitaphe des seigneurs de Lockhorst. Il était, en 1604, à Utrecht, chez M. *Van den Bogáert*, gendre de M. Van Lokhorst. Le dedans représente l'*Agneau de l'Apocalypse ;* une multitude de figures bien disposées, les physionomies nobles et gracieuses, et la manière délicate de son pinceau ont fait regarder ce tableau comme son chef-d'œuvre. » De ce passage, M. Houssaye tire le suivant : « L'ouvrage capital de Cornille Engelbrechtzen était un tableau à deux volets, destiné à la chapelle mortuaire des seigneurs de Lockhorst. Le panneau du fond représentait l'*Agneau de l'Apocalypse* au milieu d'une multitude de figures disposées avec intelligence et peintes avec un pinceau savant et délicat. » Puis il cite comme autorité au bas de la page, devinez qui ? le gendre de M. Lockhorst, le sieur Van den Bogaert, qui possédait le tableau en 1604 [1]. Tel est le savoir, telle est la délicatesse du faiseur de romans ; au lieu d'étudier les ouvrages qui existent, il invente des auteurs imaginaires et se moque du public.

La page suivante nous offre une méprise des plus curieuses. Descamps nous enseigne que Cornille Kunst fut surnommé le *cuisinier*, « parce qu'étant chargé d'une nombreuse famille, et étant peu occupé à la peinture pendant la guerre,

[1] Descamps, t. 1er, pages 41 et 42.

il fut obligé d'être alternativement peintre et cuisinier. » Il ajoute qu'il avait huit enfants, et un peu plus loin qu'il avait exécuté un tout petit tableau représentant la *femme adultère*[1]. M. Houssaye copie exactement le premier passage, mais il lit mal le second, et s'écrie d'une voix émue : « *Il avait huit enfants et une femme adultère!* » Il prend pour un être réel, pour la femme de l'artiste, un personnage créé par son pinceau !

A peine M. Houssaye vient-il de commettre cette bévue, qu'il tombe dans une autre erreur non moins plaisante. « Schoreel, nous dit-il, se servit des études de Jean Swart, qui peignait également bien l'histoire et le paysage. Des graveurs sur bois ont reproduit quelques-uns de ses tableaux. Schoreel, par ces gravures qu'on retrouve çà et là, a pu étudier le goût distingué de ce peintre. » Or, Karel Van Mander (tome Ier, page 154) dit, dans les termes les plus positifs, que Jean Swart fut l'élève de Schoreel. Il imita sa façon de composer, de traiter le paysage et les nus. Mais Descamps, avec sa légèreté habituelle, s'occupe de Jean Swart à la page 30 et de Schoreel à la page 50. Cela suffit pour que M. Houssaye change leurs rôles, transforme le disciple en maître et le maître en disciple !

Erasme fournit à M. Houssaye l'occasion d'étaler son savoir. Descamps avait rédigé cette phrase : « Voici ce que nous apprend Dirck Van Blayswyck, dans son introduction à la description de la ville de Delft. » Le directeur de l'*Artiste* soustrait le passage et nous émerveille de son érudition : « S'il faut en croire Dirck Van Blayswyck, » etc. ; puis il met en note : *Description de la villé de Delfts (sic)*. Le lecteur reste donc persuadé que le profond historien connaît Dirck Van Blayswyck et la description de la ville de Delft. Il ne peut revenir de la surprise que lui causent de si patientes recherches. Quelques lignes plus bas, on trouve dans Des-

[1] Houssaye, t. 1er, pag. 123. — Descamps, pag. 23 et 24.

camps cette autre phrase : « Le mérite de ses tableaux est attesté par les artistes du temps. » M. Houssaye la copie : « Selon Lucas de Heere et Van Mander, le mérite des tableaux d'Erasme est attesté par les artistes de son temps. » Lucas de Heere et Van Mander sont ici de trop : M. Houssaye n'avait besoin que de citer Descamps ; mais ne faut-il pas mystifier le public et les journalistes, pour que les uns vous vantent et que l'autre vous achète !

Nous arrivons maintenant à Hemling. « Les Allemands, nous dit M. Houssaye, le font naître à Cologne, les Flamands lui assignent Dames (*sic*), aux environs de Bruges, pour pays natal. » Or, jamais personne n'a prétendu que Hemling fût né à Cologne. Le romancier de huitième ordre l'a confondu avec Rubens, méprise légère comme on voit.

Il nous assure que l'artiste était à peine âgé de trente-trois ans, lorsqu'il vint demander, en 1478, un refuge à l'hôpital Saint-Jean. Mais, d'une autre part, le plus ancien tableau de Hemling, où il avait retracé l'image d'Isabelle de Portugal, offrait la date de 1450. Le peintre n'aurait donc pas eu cinq ans lorsqu'il l'exécuta ; pour faire le portrait d'une grande princesse, on l'eût trouvé un peu jeune. Mais M. Houssaye nous a raconté déjà tant de choses prodigieuses que rien ne nous étonne plus.

« Sans doute, reprend M. Houssaye, il vécut quelques années encore, cependant on n'a plus de date certaine après 1480, peut-être 1485. » Est-ce une chose bien sûre ? Nous avons admiré, comme tout le monde, au musée d'Anvers, un diptyque de Hemling, portant le millésime de 1499, écrit d'une manière parfaitement nette. Quand nous disions que M. Houssaye n'a rien vu, absolument rien, étions-nous dans l'erreur ?

Voici une autre preuve. Selon notre industriel littéraire, « l'artiste brugeois a laissé son portrait dans l'*Adoration des mages*; c'est un malade de l'hospice penché à une lu-

carne derrière le roi nègre ; on le reconnaît à sa robe. » Descamps avait dit : « A travers une fenêtre, on voit le portrait du peintre représenté avec la robe des malades. » On s'était beaucoup amusé de cette phrase, car dans le tableau mentionné, on n'aperçoit que la tête et même que la figure du personnage *portant la robe des malades*. M. Houssaye a encore insisté : il assure qu'on reconnaît le peintre à cette robe invisible et chimérique. Et il bafoue sans pitié l'honnête Descamps ! « Ce n'est, dit-il, qu'un maladroit et fidèle compilateur, prolixe et confus, qui juge au hasard. Son livre est à peine curieux comme document. » Traiter de la sorte un homme que l'on déshabille pour se couvrir ! c'est peu délicat.

Donnons une autre petite preuve, les preuves ne sauraient nuire dans une cause de ce genre. « Un temple en miniature, écrit M. Houssaye, renfermant autrefois les reliques de sainte Ursule, œuvre curieuse d'orfèvrerie, ciselée et peinte, attire surtout les admirateurs de Hemling. » Nous ferons d'abord observer que les reliques de sainte Ursule sont encore dans la châsse, et de plus que cette *œuvre curieuse d'orfèvrerie, ciselée et peinte*, est construite en bois. Et voyez le malheur de M. Houssaye ! Les comptes du menuisier qui l'a établie, pour parler comme les gens de sa profession, existent encore ; le livret de l'hôpital les mentionne, et M. Michiels les a cités. Nous commençons à croire que M. Houssaye a été véridique une fois dans sa vie, une seule ; qu'il a réellement beaucoup voyagé, beaucoup vu ; mais surtout il a bien profité de ses voyages !

« Selon Van Mander et Houbracken, nous annonce le fidèle historien, Hemling possédait peut-être son talent, mais n'était qu'un pauvre soldat et non un glorieux artiste, quand il alla frapper aux portes de l'hôpital. » M. Houssaye a encore voulu ici abuser le public. Ni Van Mander, ni Houbracken ne parlent du séjour de Hemling à l'hospice Saint-Jean ; le nom du peintre ne se trouve même pas dans le livre

du dernier. La mémoire du peuple et une simple tradition verbale sont les seuls garants de cette anecdote. *Et voilà justement comme on écrit l'histoire,* disait Voltaire.

M. Houssaye nous raconte les prétendues amours de Hemling et de la religieuse qui le soignait. C'est un conte doublement faux, d'abord parce qu'il n'est pas vrai et ensuite parce qu'il est invraisemblable. Des moines, qui suivaient la règle de saint Augustin depuis l'année 1397, habitaient le cloître et gardaient les malades du même sexe. L'artiste ne pouvait guère s'éprendre du compagnon barbu qu'on lui avait donné.

Changeons maintenant d'exercice, ou plutôt continuons le même exercice, mais changeons de monture. En parlant de l'excursion d'Albert Dürer dans les Pays-Bas, M. Houssaye lui fait dire, sur l'autorité de Jules Janin : « Le dimanche après la Saint-Barthélemy, j'ai été conduit par MM. Antorff et Romains, à Malines. » Or, le mot *Antorff* désigne en allemand la ville d'Anvers; le texte d'Albert Dürer signifie : « D'Anvers, je suis allé voir l'église de Saint-Rombaud à Malines. » M. Houssaye défigure le nom du monument, mais le sens de sa phrase est celui-ci : *La ville d'Anvers et la cathédrale de Saint-Rombaud m'ont conduit à Malines.* Ce sont là deux robustes compagnes de voyage assurément. M. Houssaye laisse bien loin derrière lui le singe qui prenait le Pirée pour un homme.

Mais qui ne se fatiguerait point à dresser un pareil procès-verbal, à indiquer tant d'erreurs sans exemple? Toutes celles que nous venons de mettre en lumière sont pressées, entassées dans 45 pages (depuis la page 105 du 1er volume jusqu'à la page 150). La lassitude et l'ennui nous saisissent; la gaieté nous abandonne. Au lieu de suivre l'écrivain de ligne en ligne, nous allons choisir çà et là quelques énormités mieux venues que les autres, quelques-uns de ces traits où brille surtout son génie.

Dans son deuxième volume (page 275) M. Michiels cite

un passage latin sur Rogier Van der Weyden. *Hoc oratorium a magistro Rogel, magno et famoso Flandresco fuit depictum.* Ce texte ayant d'abord été imprimé par Fiorillo, dans son Histoire des arts du dessin en Allemagne, l'auteur des *Souvenirs d'Angleterre* écrivit après la citation : *Fiorillo, 2ᵉ volume, page* 314. M. Houssaye copie la phrase latine, mais, pour première bévue, l'applique à Hemling, malgré la différence de son nom avec celui de Rogier. M. Michiels, supposant l'ouvrage de Fiorillo assez connu, s'était dispensé d'en transcrire le titre. Quoique M. Houssaye l'eût mentionné parmi les livres qu'il dit avoir lus, ce simple nom propre l'embarrassa beaucoup. « Fiorillo, c'est très bien, mais où Fiorillo a-t-il rapporté ce document? » Or, il s'agit d'un tableau envoyé en Espagne. « Ma foi, reprit le savant directeur, ce doit être dans une histoire de la peinture espagnole ! » Et il mit bravement : Fiorillo, *Histoire de la peinture en Espagne*. Malheureusement ce livre n'existe pas, et le lecteur serait bien désappointé, s'il voulait y recourir. Comment trouvez-vous la facétie? (Houssaye, tome 1ᵉʳ, page 207).

Lorsqu'il parle de Lucas de Heere, Descamps imprime cette phrase : « On a perdu la *Vie des peintres flamands* qu'il avait écrite en vers. » M. Houssaye, avec la faiblesse d'attention qui accompagne toujours la faiblesse de l'intelligence, promène sur ces lignes un regard distrait. Il y voit mentionné un ouvrage historique et se figure qu'on le possède encore. Il le juge donc et blâme la manière dont l'auteur l'a exécuté. « Il est regrettable qu'avec un vif sentiment de l'art et un excellent esprit critique, *Lucas de Heere* n'ait point laissé un monument durable sur les peintres flamands de la première époque. Ses strophes, il faut bien le dire, sont plutôt une nomenclature qu'une histoire. » (Tome 1ᵉʳ, page 219.) Nous voilà donc bien renseignés touchant un livre perdu! un livre qui n'a jamais été imprimé! M. Houssaye ne s'en tient pas là; il veut que la bouffonnerie devienne plus réjouissante

encore, et s'acharnant dans son erreur, il cite de loin en loin Lucas de Heere au bas de ses pages, comme une respectable autorité.

Wenceslas Koeberger, peintre anversois, fixé à Naples, ayant fait don d'un tableau à l'Académie de sa ville natale, on admira beaucoup ce chef-d'œuvre. Mais un envieux coupa pendant la nuit deux belles têtes de femme, sans qu'on ait jamais pu découvrir l'auteur du dommage. La difficulté de le réparer força d'envoyer le panneau à l'artiste. M. Houssaye trouve ce détail dans le premier volume de Descamps et le reproduit. Mais il veut faire parade de science, et au lieu de mettre tout simplement : *on renvoya le tableau*, il met : « *Houbracken* renvoya le tableau à Koeberger. » Houbracken, l'artiste-écrivain, aurait sans doute pu rendre ce service au peintre. Je n'y vois qu'un obstacle ; c'est qu'il fit son entrée dans le monde cent dix ans après la naissance de Koeberger; celui-ci datait de l'année 1550 ou des années voisines ; Houbracken reçut le jour en 1660. Pour un *homme d'esprit* comme M. Houssaye, l'invraisemblance est un peu forte.

Lorsque Descamps vient à narrer les amours de Van Dyck et d'une jeune paysanne brabançonne, il débute ainsi : « Van Dyck quitta Anvers et passa par Bruxelles, dans l'intention d'aller en Italie ; mais le penchant qu'il avait à l'amour l'arrêta auprès d'une jeune paysanne du village de Saventhem, près de cette dernière ville. » M. Houssaye, qui a beaucoup voyagé..... dans le livre de Descamps, s'exprime à son tour comme on va voir : « Il s'arrêta à peine à Bruxelles ; il quitta un matin la cité des archiducs, par un beau soleil de juillet. A peine eut-il fait deux lieues que, voyant un village, il y fit halte pour boire une pinte de bière. » Trompé par la phrase ambiguë de son auteur chéri, l'entrepreneur de littérature a pensé que le hameau de Saventhem se trouvait au midi de Bruxelles ; il est au nord et Van Dyck a dû s'y arrêter avant d'atteindre la capitale du Brabant. Cela

ne constitue à la vérité qu'une différence de quatre lieues dans la situation de l'endroit, et pour un savant géographe, pour un habile explorateur comme notre marchand d'estampes, quatre lieues ne signifient absolument rien. Il s'en serait préoccupé s'il avait voulu voir le magnifique tableau conservé dans l'église; mais pourquoi l'aurait-il été voir? C'est bien assez de dire qu'il l'a vu.

Les distances du reste lui importent très peu; il ne s'en soucie pas le moins du monde. Le château de Perk, ou des Trois-Tours, qu'habitait David Teniers, dresse encore son élégante structure près d'Anvers, à une lieue et demie de cette ville; on l'aperçoit du chemin de fer, et il n'est pas en Belgique une personne qui ne le connaisse. Or, voici la description qu'il inspire à M. Houssaye. « Teniers se leva dès l'aube pour retourner à Bruxelles. La matinée était des plus fraîches et des plus gaies; un vent léger secouait la brume *au-dessus des prairies de Vilvorde*. Teniers s'appuya contre le tronc d'un saule pour regarder tour-à-tour l'étang et le château. » Vilvorde, que M. Houssaye croit près du château de Perk, est à six lieues de là, entre Malines et Bruxelles. De façon que Teniers respire en même temps l'air du matin dans deux pays fort éloignés l'un de l'autre, chose rare sans le moindre doute. Peut-être M. Houssaye nous dira-t-il que le peintre découvrait seulement les prairies de Vilvorde, dans un pays plat où l'on ne peut voir à un quart de lieue. Que l'historien en herbe aille donc au château des Trois-Tours reconnaître et mesurer lui-même toute l'étendue de sa science géographique.

Il n'est pas moins fort sur l'histoire naturelle. Dans son premier volume, page 233, un homme que des soldats vont pendre, se jette à leurs pieds et les supplie au nom de leur mère. Le pauvre diable tombe bien mal, car, nous dit M. Houssaye, *il y a des hommes qui n'ont jamais eu de mère*. Et ceux-là étaient du nombre! Je transcris la phrase mot à

mot, sans y changer une syllabe, mais j'avoue que je n'y comprends rien.

Ayant à parler de l'Angleterre, M. Houssaye emploie cette expression : « *Dans les Quatre Royaumes,* » (t. II, p. 12). Le lecteur s'arrête plein d'embarras. Tout le monde sait que la Grande-Bretagne se compose de trois royaumes, jadis séparés, maintenant réunis : ceux d'Angleterre, d'Écosse et d'Irlande. M. Houssaye a entendu dire qu'il y en avait plusieurs, mais n'en connaît pas au juste le nombre, et il en met quatre au lieu de trois. Un royaume de plus ou de moins, la différence n'est pas grande. Il en aurait mis sept ou huit, tout comme il en aurait supprimé un, sans aucune hésitation. Il n'y tient pas, je vous jure, et l'on aurait tort de l'inquiéter à ce propos. Il vous répondrait, d'un air digne, que cela lui est parfaitement égal.

Le lecteur doit en avoir assez. Nous lui épargnons quelques centaines de bévues du même genre et nous les gardons pour nous en servir, dans le cas où le directeur de l'*Artiste* voudrait faire le récalcitrant : son livre ne contient pas trente pages que l'on puisse regarder comme siennes[1]. Et pourtant, il escamote sa tâche avec une assurance de bon goût. Vingt-trois paysagistes, au nombre desquels se trouvent Paul et Matthieu Bril, Asselyn, Both, Wynants, Everdingen, Hobbéma, Huysmans, Ommeganck et Waterloo, occupent dans son livre 10 pages et demie ! Je me trompe

[1] En un très petit nombre de cas, M. Houssaye perd de vue le texte de M. Michiels et celui de Descamps. Il met alors à profit un volume des *Belges illustres*, un article sur les Van Eyck, publié par M. Schœlcher dans le *Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, et la *Biographie universelle* de Michaud. Mais là encore il fait preuve d'une étonnante sagacité. Dans la vie de Karel Van Mander, qui accompagne l'édition du *Livre des peintres* faite en 1618, on rapporte que l'artiste, ayant été pris par une troupe de Malcontents, fut dépouillé, conduit sous un arbre et allait être pendu, lorsqu'un Italien le délivra. M. Houssaye affirme, d'après les *Belges illustres*, qu'on le pendit *en bonne forme* et nous décrit même ses grimaces. Il exagère encore la fâcheuse invention d'un auteur des Pays-Bas.

fort, ou l'on apprécie maintenant à leur juste valeur la science, la finesse, la rectitude, l'esprit et la véracité du grand homme. Mais on n'a point encore une assez haute opinion de sa délicatesse. Nous allons lui donner un nouveau lustre, en parlant des gravures jointes à l'histoire de la peinture flamande et hollandaise.

En 1777, un nommé Lebrun commença une *galerie des peintres flamands, hollandais et allemands*. Le texte et les planches ne furent terminés qu'en 1796 ; cinquante-cinq graveurs avaient été employés pour reproduire deux cent seize tableaux. La collection fut très bien accueillie du public, et se trouve non-seulement dans toutes les grandes bibliothèques, dans tous les cabinets d'amateurs, mais comme on tira un nombre d'épreuves fort considérable, celles du dernier choix ornent même les boutiques de troisième ordre et les étalages en plein vent. Les beaux exemplaires du recueil s'achètent, à l'heure qu'il est, cent francs : il est rare que le prix dépasse cette somme. Quoique usées, hors de service, les planches ne furent cependant pas détruites ; elles restèrent sans doute au fond d'un magasin, et le directeur de l'*Artiste* est parvenu à se les procurer. On peut être sûr qu'elles ne lui ont pas coûté cher. Dès qu'il en fut possesseur, il rêva au moyen de les exploiter. Le meilleur n'était-il pas de brocher un texte quelconque, de lui donner un titre spécieux, de faire un nouveau tirage sur les anciens cuivres, et, notez bien ceci, de vendre les gravures comme des productions récentes ? On pouvait de la sorte réaliser des bénéfices énormes. Et si le gouvernement donnait dans le piège en même temps que le public, si on obtenait une forte souscription, ce serait un véritable coup de filet. L'entreprise n'était sans doute pas des plus honnêtes, mais les scrupules n'ont jamais enrichi personne. Le directeur de l'*Artiste* n'eut pas besoin de délibérer longtemps pour se résoudre à faire l'opération. Telle est la seule et véritable origine du prétentieux amalgame qu'il nomme une histoire. Il n'a pas puisé son inspi-

ration dans les chefs-d'œuvre de la peinture, dans l'amour du beau idéal, mais au fond d'un tiroir, dans de honteux calculs et de sordides espérances.

La plupart des cuivres toutefois se trouvaient si détériorés qu'il n'y avait pas moyen d'en faire usage. On les élimina donc et les autres, c'est-à-dire une centaine, furent retouchés tant bien que mal. Ils fournirent des épreuves grossières, très inférieures à celles de Lebrun, mais que l'on jugea trop bonnes encore pour le public français, pour une nation fine, spirituelle et railleuse, mais qui, par suite d'une légèreté sans égale, devient la proie de tous les industriels, la dupe de tous les spéculateurs, le jouet de tous les charlatans.

Restait à fixer le prix de l'œuvre. Un homme sincère eût averti les acheteurs. Il eût reconnu que les planches étaient anciennes, tout-à-fait secondaires. En compensation, il les eût vendues très bon marché. Elles valent à peu près quinze centimes pièce; si l'on avait donné le texte et les gravures pour une trentaine de francs, on aurait pu encore obtenir de très beaux résultats. Mais ce n'est pas ainsi que l'on procède de nos jours; ce n'est pas ainsi, du moins, que procède le rédacteur en chef de l'*Artiste*. Par un trait d'audace, qui prouve qu'à défaut de talent il possède l'esprit du commerce, il porta le prix de son unique volume à trois cents francs pour l'in-folio ordinaire, à cinq cents, pour l'in-folio grand-aigle. C'est le triple et le quintuple de ce que vaut le recueil entier de Lebrun, avec deux cent-seize gravures tirées sur des cuivres vierges; en sorte qu'une partie avariée de cette collection est vendue plus cher que la collection même, dans toute sa beauté! Allons, allons, digne fils de Jacob, prends une patente et hisse ton enseigne [1]!

[1] Deux de ces gravures, *la Danse des Nymphes*, d'après Gaspard de Crayer, et *l'Enlèvement de Déjanire*, d'après Rubens, l'une due au burin de Gaucher, l'autre à celui de Macret, se vendent séparément au bureau de l'*Artiste* vingt francs pièce, comme une planche nouvelle de Forster ou d'Aristide Louis. On les offre aux chalands et amateurs dans tous les numéros du journal.

Eh bien ! qui le croirait? Il ne s'est pas trouvé en France un homme pour protester contre un manège si odieux, pour montrer à la fois l'ineptie du texte et la déloyauté de l'entreprise. Les journaux du gouvernement ont fait sonner toutes leurs trompettes; certains journaux de l'opposition, les plus hardis, ceux qui poursuivent sans relâche les scandales, trompés à leur tour par les protestations, par les manœuvres de l'auteur, ont épuisé le vocabulaire de l'éloge. Shakespeare, Corneille, Molière, Jean-Jacques, Schiller et Goethe eussent rougi de s'entendre ainsi vanter. La liste civile et le Ministre de l'Intérieur, M. le comte Duchâtel, ont souscrit pour cent exemplaires grand-aigle, pour cinquante mille francs[1]. Le ministre de l'instruction publique, M. le comte de Salvandy, a voulu attacher sur la poitrine de M. Houssaye la croix de la Légion-d'Honneur, et lui a en outre accordé une somme de trois mille deux cent quarante francs! Oui, le grand-maître de l'université, le chef de tous les doctes professeurs qui élèvent la jeunesse, le dispensateur de la science dans un royaume de trente-cinq millions d'hommes, s'est laissé prendre à des stratagèmes aussi coupables! Étonnez-vous ensuite de la démoralisation presque universelle, quand la fraude et le plagiat obtiennent des récompenses nationales!

Le dialogue à la suite duquel le Ministre de l'Intérieur a pris la résolution d'encourager d'une manière si brillante le grave historien, a dû être assez comique. M. Duchâtel parlait

[1] M. Houssaye a lui-même publié cette circonstance dans *l'Artiste*, le 20 décembre 1846. Comme il l'avait annoncé au bas de la page 101, il a fait disparaître l'annonce des exemplaires distribués dans Paris. Il avait peur, sans doute, de réveiller la conscience publique. Pour ne pas nous éloigner de notre sévère exactitude, nous devons remarquer qu'il ne désigne point le format choisi par le gouvernement. Il se pourrait que l'on eût pris l'in-folio ordinaire et que, de ce chef, M. Houssaye n'eût pas reçu plus de trente mille francs. Mais l'État n'a point pour habitude de souscrire à des éditions inférieures.

sans doute avec la meilleure foi du monde, pendant que son interlocuteur employait toutes les ressources de l'astuce.

— « Ainsi, vous avez fait de longues recherches et un travail consciencieux ?

— Ne m'en parlez point, monsieur le comte ; je pousse trop loin la probité littéraire ; je me fatigue, je m'exténue. J'en tomberai malade.

— Vous allez pouvoir prendre un peu de repos. Et vous avez de bons graveurs ?

— Des jeunes gens pleins d'espérance, qui seront plus tard l'honneur du pays. Je vous citerai seulement Le Bas, Daudet, Letellier, Guérin, Hubert, Colinet, Schultze, Duflos et Macret. Voyez les belles planches ! oh ! ce sont des artistes qui promettent beaucoup !

— Et vous aussi, Monsieur, vous promettez beaucoup ; je puis le dire sans complaisance. Vous irez loin, c'est moi qui vous l'assure, et vous avez fait là une belle entreprise.

— Je vous remercie, M. le Ministre, je vous remercie. Comme vous le dites, l'entreprise est belle ; mais elle me ruine. Tant d'artistes à payer ! et encore la plupart ont-ils besoin qu'on leur fasse des avances. Si l'on ne m'aide un peu...

— Le gouvernement vous aidera, comptez-y. Ce serait une mauvaise action que de vous abandonner. Pour ma part, je ferai tout ce qui dépendra de moi. Il faut encourager le talent, le travail, les hommes de conscience. Vous aurez bientôt de mes nouvelles »

Le plaisant de l'affaire, c'est que tous les graveurs *employés* par le critique prétendu sont morts depuis trente ou quarante ans [1] !

[1] Le malheur des ministres, et leur excuse, c'est qu'ils sont réellement surchargés d'affaires. Tout le monde ne sait pas quel travail pénible et soutenu exigent leurs brillantes fontions. Le temps leur manque, à la lettre. Si messieurs de Salvandy et Duchâtel avaient lu trois pages de M. Houssaye, ou l'avaient écouté dix minutes, ils n'auraient pu lui croire la moindre valeur. S'ils avaient jeté les yeux sur son recueil, ils auraient vu que l'année même

On pourrait croire que nous sommes au bout de l'aventure. Hélas! non. Pendant que nous écrivons ces lignes, M. de Salvandy se prépare à nommer M. Houssaye professeur d'esthétique et d'histoire de l'art au collége de France. Il demandera un crédit spécial pour rétribuer son panégyriste et son biographe. M. le Comte imite Auguste, Louis XIV et Léon X. Seulement il place bien mal son estime et ses dons. Il pense que cinquante-trois mille deux cent quarante francs, prélevés sur la bourse des contribuables dans une année désastreuse, ne sont pas une récompense suffisante pour un homme qui l'a insolemment mystifié. L'habile pipeur a dû sourire plus d'une fois, en quittant la rue de Grenelle.

Pauvre France! tu es tombée si bas dans l'opinion publique et l'on a conçu de toi un tel mépris, que l'on ne t'épargne aucun outrage! Il n'est pas de ruse qui semble trop vile, trop sotte pour te duper; il n'en est pas dont les intrigants n'espèrent le succès. La belle idée que donnera de toi un pareil professeur! la belle instruction qu'il communiquera à la jeunesse!

Nous avons fini notre tâche, mais nous ne prendrons point congé du lecteur sans lui mettre sous les yeux quelques fragments d'une réclamation adressée par M. Alfred Michiels au directeur de l'*Artiste*, et que celui-ci a refusé de publier. Il veut bien que son journal lui serve à lancer des accusations fausses, mais il ne veut pas que l'on y détruise ses calomnies.

« Dans une lettre qu'il suppose venue de Berlin, mais qu'il a écrite lui-même, comme la note judaïque portée au *Cor-*

où ils montraient tant de munificence, le 21 juin 1846, M. Guizot, leur confrère, avait été traité comme un inepte barbouilleur; ils n'auraient sans doute pas voulu accorder une prime à l'insulte, quels que fussent les éloges donnés au ministre-écrivain le 6 décembre, peu de jours avant la souscription. Mais un agioteur littéraire se fait recommander par de belles dames, par de grands personnages : l'homme d'état, occupé de choses plus importantes, se laisse circonvenir; il ouvre ensuite les yeux et regrette trop tard sa condescendance.

saire, M. Houssaye m'accuse d'avoir emprunté à un auteur d'outre-Rhin l'histoire de la peinture allemande, qui fait partie de mes *Études sur l'Allemagne*. Il ne dit mot de cette déclaration expresse que renferment l'édition de Paris, (tome II, pages 276 et 277) et l'édition de Bruxelles :

Au reste, cette histoire ne nous a pas coûté grand'peine. C'est des écrivains allemands que nous avons tiré presque tous les faits, et, dans la plupart des cas, nous avons traduit mot pour mot. Il est inutile de dire que Kugler, Fiorillo et Raczinski sont les auteurs dont nous avons mis le plus souvent les pages à contribution.

« Je le demande en conscience, peut-on s'effacer davantage? Peut-on montrer moins de prétentions? Peut-on s'exprimer avec plus de franchise et de loyauté? Il faut un aplomb merveilleux pour accuser de plagiat un homme qui parle de la sorte. Être plagiaire, c'est donner comme de soi ce qui appartient à autrui, c'est suivre la méthode mise en pratique par M. Houssaye.

. . . .

« Voilà deux fois qu'il évoque la mémoire de M. Planche et le souvenir d'une discussion depuis longtemps terminée. Cela ne peut que lui être fort honorable, vu le rôle qu'il a joué dans cette affaire. Le critique de la *Revue des Deux Mondes* passait en 1840 pour un si grand génie que pas une feuille n'osait insérer mes articles révélateurs. M. Houssaye vint alors m'offrir de les publier dans la France littéraire, où il écrivait lui-même. Il me servit d'*introducteur* et la guerre commença. Mais, tandis que pour soutenir des principes dans lesquels j'ai encore aujourd'hui la plus inébranlable confiance, j'excitais des haines profondes et vivaces, tandis que les Planche, les Sainte-Beuve, les Nisard, les Villemain se déchaînaient contre moi, trouvant d'ailleurs des séïdes intéressés, le héraut d'armes qui avait ouvert la lice, M. Houssaye, allant de l'une à l'autre tente, ne prenait soin

que d'exploiter les deux camps. Il épiait les paroles et les projets des rédacteurs de la *France littéraire*, et en instruisait fidèlement, promptement les directeurs et auteurs de la *Revue des Deux-Mondes*. Aux premiers, il disait : « Je suis des vôtres ; faisons ceci. » Aux seconds, il disait : « Je suis votre agent ; voilà ce qu'ils vont faire. Mais, de grâce, imprimez-moi et payez-moi. » Donnant ainsi lieu de croire que l'on se disputait ses lamentables travaux, il obtenait par cette ruse et des services occultes la faveur de publier quelques notices dans la *Revue des Deux-Mondes*. Telles sont les nobles ressources auxquelles il doit la petite place qu'il occupe parmi les littérateurs de nos jours. »

JULES PERRIER.

Sceaux. — Imprimerie de E. Dépée.

SUITE DU LIVRE TROISIÈME.

CHAPITRE XIII.

Barthélemy Spranger.

Enthousiasme croissant pour la manière italienne.—Denis Calvaert se naturalise dans la Péninsule.—Naissance de Barthélemy Spranger à Anvers. –Il a pour premier maître Jean Mandyn.—Bizarres événements de sa jeunesse.—Le pape Pie V le nomme son peintre officiel. — Caractère de ses œuvres. — Il part pour l'Allemagne et devient l'ami de Rodolphe II.—Dernières circonstances de sa vie.

Une fois que l'homme est entré dans une route quelconque, il s'échauffe et s'anime peu à peu, comme ces voyageurs que la marche exalte. Tranquille d'abord et maître de lui-même, il cesse bientôt de se dominer. Son ardeur croissant de minute en minute, il va, il va toujours, il aspire à l'infini.

On serait tenté de croire que rien ne peut désormais ni suspendre sa course, ni changer sa direction. Mais les lois de sa nature physique et morale limitent son entraînement : il est de certaines bornes devant lesquelles l'esprit humain s'arrête, pour ainsi dire, malgré lui. La froideur prend alors la place de l'exaltation ; les dieux qu'on encensait la veille ne paraissent plus que des idoles, les principes pour lesquels on eût sacrifié son existence deviennent des sujets de raillerie. Le mouvement de l'histoire, comme celui de la mer, se fait par une suite d'ondulations et ne ressemble point au cours régulier, tranquille, silencieux des fleuves et des rivières.

Les artistes flamands avaient d'abord été à la découverte au delà des Alpes. Ils voulaient apprécier par eux-mêmes cet art déjà glorieux, que leur vantaient si fort les marchands italiens : puis, comme ils vivaient dans une époque pleine d'enthousiasme et de jeunesse, ils emportaient avec eux l'espoir de s'instruire et de se perfectionner. Mais ils n'avaient certes pas le projet de renier leur pays, d'abjurer leur goût national. Rome et Florence avaient mieux compris l'organisation du corps humain, mieux étudié ses mouvements que les écoles du nord ; elles en retraçaient les formes, les attitudes, avec plus de largeur, d'élégance et de sûreté. Un voyage au bord du Tibre et de l'Arno pouvait donc être utile à cet égard. L'admiration, par malheur, dégénéra bientôt

en un fol engouement. Les peintres néerlandais s'établirent dans la Péninsule qu'ils visitaient d'abord; ils prolongèrent insensiblement leur résidence et devinrent presque honteux de leur origine. Un certain nombre d'entr'eux oublièrent même tout-à-fait leur patrie, comme le célèbre Denis Calvaert.

Né à Anvers en 1545, il était âgé de vingt ans, lorsqu'il prit la route du sud. Pendant qu'il visitait Bologne, son intéressante conversation et ses talents de musicien charmèrent une illustre famille de l'endroit, les Bolognini. Ces riches protecteurs des arts lui offrirent la table et le logement pour le fixer près d'eux. Il put dès lors travailler sans inquiétude, laisser son génie grandir sans contrainte, comme un enfant heureux et libre. Son adresse se développa de jour en jour et son nom finit par être connu dans toute l'Italie. Quoiqu'il fût d'un caractère impétueux et rudoyât ses élèves, qui sortaient quelquefois ensanglantés de ses mains, la jeunesse se pressa aux portes de son atelier. Il forma entr'autres disciples l'Albane, Dominiquin et le Guide, frayant la route où s'avancèrent bientôt après les Carrache. A sa mort, survenue en 1619, une multitude de peintres distingués escortèrent sa dépouille; les poètes du lieu célébrèrent son mérite dans des stances funèbres. Il avait adopté complètement la manière italienne, de sorte que la Belgique peut revendiquer sa gloire, mais non lui

assigner une place parmi les artistes néerlandais. L'historien doit le traiter comme un enfant prodigue, qui n'est jamais revenu sous le toit paternel [1]. L'homme dont nous allons nous occuper se montra moins docile en face du génie méridional.

Dans une des rues commerçantes d'Anvers tenait boutique, au XVI[e] siècle, un brave et digne homme, appelé Joachim Spranger. Il ne manquait ni d'intelligence ni de savoir. Poussé par le désir de connaître le monde, il avait jadis abandonné la Flandre et visité maint pays, recueillant sur son passage les leçons de l'expérience. Rome le charma; il y vécut plusieurs années près de son oncle paternel, qui s'y livrait au négoce. Pendant que Charles-Quint assiégeait Tunis, en 1535, cet oncle ayant fait des affaires sur les côtes de Barbarie, son neveu l'accompagna et eut ainsi l'occasion de voir sans péril ces plages inhospitalières. Dans la ville aux sept collines, il avait noué des relations avec les peintres flamands qui l'habitaient, avec Michel Coxie, par exemple, en sorte que les arts ne lui étaient pas tout à fait inconnus. Mais l'amour du pays natal vint lui rappeler la bière écumante, les grasses prairies d'Anvers et le miroir mouvant de l'Escaut. A

[1] Voyez un très-bon article de M. l'Abbé de Haerne sur Denis Calvaert, dans le *Messager des sciences historiques*, publié à Gand, année 1847. — M. Goethals en a aussi parlé dans le tome deuxième de ses *Lectures*.

son retour, il prit pour femme Anna Roeland, qui lui donna trois fils, et, depuis lors, il vivait tranquille au milieu de la cité pittoresque où les marchands affluaient de toutes les parties du monde.

Un chagrin troublait pourtant le repos qu'il goûtait près du foyer domestique. Le plus jeune de ses enfants, Barthélemy, né le 21 mars 1546, et alors âgé de douze ans, ne montrait aucune aptitude pour le commerce. Joachim voulait lui faire tenir ses livres, mais le gaillard couvrait de dessins toutes les marges. Quand son père venait examiner les comptes, au lieu d'une balance régulière et d'une addition sans faute, il apercevait un Suisse battant du tambour, un homme d'armes à cheval, un cerf en pleine course, une jeune personne effeuillant des marguerites. Le sang lui montait au visage, et il cherchait son polisson de fils pour lui tirer les oreilles. Mais les châtiments étaient superflus; le drôle n'en tenait compte; et lorsque, le lendemain, son père lui demandait le travail de sa journée, il n'avait à lui offrir que têtes grimaçantes, ours dressés par des bateleurs, vieilles femmes tournant leur rouet ou gamins se prenant aux cheveux. Le bonhomme perdit patience, et un jour il maltraita si fort le pauvre espiègle, que Barthélemy se sauva dans la rue; son père l'y poursuivit, le bâton levé; mais en sortant de sa boutique, il se heurta contre un de ses amis qui passait par là.

C'était le peintre Jean Mandyn, vénérable vieillard âgé de quatre-vingt-dix ans, auquel la régence faisait une pension pour des services autrefois rendus. Il était né à Harlem en 1468[1], mais s'était fixé à Anvers. Les bouffonnes peintures où il imitait la manière de Jérôme Bosch avaient eu un grand succès parmi les joyeux citadins. Nos deux personnages s'arrêtèrent face à face, et l'artiste demanda au négociant d'où lui venait sa colère.

— D'un motif bien naturel, s'écria Joachim. Au lieu de supputer mes gains et mes pertes, ce niais ne barbouille-t-il pas mes registres de croquis intolérables? Venez, mon cher, venez voir; vous comprendrez mon exaspération.

Mandyn entra dans la boutique, et regarda les esquisses d'un œil impassible.

— Mon ami, lui dit-il, le mal n'est pas grand; mais puisque vous vous irritez à ce point, je ferai ce qui dépendra de moi pour vous tirer de peine. Je suis justement seul; envoyez moi votre garçon, il nettoiera mes pinceaux et me rendra quelques petits services.

Le lendemain matin, Barthélemy Spranger en-

[1] Et non pas 1568, comme Jacques de Jongh l'a mis en note dans l'édition de Van Mander, publiée par lui en 1764. Ce dernier biographe pense qu'il y a eu un autre artiste nommé Mandyn, wallon d'origine, qui habitait aussi Anvers, durant les années 1536, 1537 (t. Ier, p. 236).

trait chez lui ; mais le vieillard mourut au bout de dix-huit mois, en sorte que le jeune drôle revint dans la maison paternelle. C'était le commencement de ses longues aventures. Un ami de Joachim le plaça chez un autre artiste, chez ce François Mostert ou Mostaart, que nous avons vu recevoir les corrections de Patenier en goguette. Il décéda par malheur quinze jours après l'arrivée du gamin dans sa demeure. Il lui avait témoigné de l'intérêt et donné quelques leçons. Gilles Mostaart, frère du précédent, auquel Barthélemy devait cet emploi, vint encore à son aide ; il le fit agréer pour deux ans par un certain Cornélis Van Dalem, jeune homme riche, qui, avec la permission de sa famille, s'était donné le plaisir d'apprendre la peinture. Il fut charmé de l'adresse que Spranger avait acquise, et, au moment du départ, lui offrit de rester à son service encore deux autres années, ce qu'il accepta de grand cœur.

Il menait effectivement dans cette maison la vie la plus agréable et n'avait que trop de loisir. Van Dalem peignait rarement ; il cultivait le paysage, et, lorsqu'il avait terminé un tableau, il s'adressait à Gilles Mostaart, à Beukelaer et à d'autres artistes pour les figures qu'il voulait y introduire. Il exigeait de Barthélemy une seule chose : que ses couleurs et son chevalet fussent en place, quand le désir de travailler lui prenait par hasard. Il lui demandait aussi quelquefois son aide ; mais, hors de

là, Spranger pouvait employer ses journées comme bon lui semblait. On pense bien que la paresse du gentilhomme exerçait quelque influence sur le serviteur.

Il ne perdait pas néanmoins tout son temps. La maison renfermait une de ces grandes bibliothèques auxquelles l'on attachait jadis tant de prix. Elles formaient comme un sanctuaire domestique; placées dans l'endroit le plus calme, le plus retiré de l'habitation, elles servaient d'asile contre les fausses pensées, contre les vains orages du monde. Une clématite, symbole de paix et de fraîcheur, suspendait ses guirlandes autour de la fenêtre et ne laissait tomber qu'un jour mystérieux. La bibliothèque de Van Dalem contenait un bon nombre d'histoires, de poëmes et de romans. Libre d'inquiétudes, n'ayant point de travail obligatoire, Barthélemy les dévorait. Plus tard, ces lectures devaient lui servir, mais il ne pensait alors qu'à satisfaire son ardente curiosité. A son âge, rien ne diminue la puissance de l'illusion : les créatures chimériques du poète émeuvent, séduisent comme des réalités.

Spranger avait néanmoins un souci, car il faut toujours qu'un petit nuage traverse le plus beau ciel. Il lui paraissait humiliant que son maître cherchât des secours au dehors pour terminer ses tableaux; il aurait voulu les finir à eux deux, sans sortir de l'atelier. Cette préoccupation le tourmenta

si bien qu'il résolut d'apprendre à tracer lui-même les figures. Il y était, du reste, moins poussé par l'affection que par une vanité personnelle, car le terme de son engagement approchait. Parmi ses connaissances se trouvait un nommé Jacques Wickran, natif de Spire et disciple du fameux graveur Boksberger; le jeune homme lui demanda conseil.

— Mon cher, lui dit l'Allemand, vous avez besoin d'une ferme résolution. Au mois de novembre vous serez libre; eh! bien, quittez alors votre maître et retournez chez votre père. Là, ne songez qu'à vous rendre fort sur le dessin. Travaillez sans relâche pendant cet hiver; le 1er mars nous partirons ensemble pour la France. Vous avez dix-huit ans, il faut voir le monde.

On était alors en 1564. Le futur grand homme suivit exactement cette ligne de conduite. Il prit les gravures de Parmentius et de Frans Floris qu'il jugeait excellentes, et, se servant de la craie et du fusain, les copia sur du papier bleu : c'était le meilleur moyen de ne s'occuper que des lignes. Il tâcha ensuite de travailler sans modèles, épreuve qui réussit au delà de son attente. Elle lui inspira le désir de faire le même essai avec des couleurs; toutefois, comme le moment de son départ n'était pas éloigné, il ajourna cette tentative.

Enfin il quitta Anvers pour Paris. Le peintre de la reine mère le prit à son service. Le chroniqueur

flamand nomme ce peintre Marcus, et dit que la miniature formait sa spécialité. L'histoire de l'art en France n'étant pas mieux connue que celle de l'art dans les Pays-Bas, on ne trouve aucun détail sur Marcus. Pendant six semaines, l'unique tâche de son élève fut de copier ses esquisses. Un tel labeur ne lui convenait guère, car il sentait déjà fermenter en lui toute l'audace anversoise. Or, comme son maître habitait un vaste logis aux murailles blanches, Spranger, dans ses heures de loisir, en couvrit de dessins les parois. Le miniaturiste, qui les trouvait à son goût, le laissa faire. Il appela ensuite la personne qui l'avait recommandé, lui montra ces vives ébauches et lui dit : « Ma demeure, comme vous le voyez, n'est pas assez spacieuse pour la verve de ce jeune homme ; il faudrait le conduire ailleurs, chez un peintre d'histoire. »

Barthélemy passa donc sous la tutelle d'un nouveau guide. C'était un homme doux et honnête, mais sans talent. Dès le premier jour, il plaça notre artiste devant un panneau tout prêt, haut de six palmes, lui donna un pinceau et des couleurs, puis le chargea d'exécuter une scène de l'Ancien ou du Nouveau-Testament. Le jeune Anversois perdit contenance ; il n'avait jamais essayé de peindre l'histoire et ne pouvait débuter en faisant seul un tableau. Connaissant très-peu la langue française, il garda le silence et feignit de ne pas savoir ce que son maître voulait dire. Grand embarras de celui-ci !

la pantomime vient à son aide, mais ses gestes ne produisent pas d'effet. Alors, en désespoir de cause, il prend des gravures dans un bahut, les place devant Spranger ainsi que des modèles à choisir; puis s'éloigne et le laisse se tirer d'affaire.

Le novice jeta d'abord les yeux autour de lui, comme un homme qui cherche du secours : sa vue tomba justement sur une œuvre de son maître; elle le fit sourire et lui donna quelque espérance. Taillant un fusain, il se mit à crayonner sur du papier bleu une Résurrection du Messie, où l'on voyait les gardiens de la tombe accablés par la terreur. Il l'ébaucha ensuite et, comme les jours devenaient plus longs, il eut bientôt fini son travail, au grand contentement du barbouilleur qui le lui avait imposé. Quelques artistes de son pays l'ayant vu, lui donnèrent aussi de brillants éloges. Ce premier succès lui fit concevoir une haute opinion de lui-même : celui de deux ou trois autres panneaux l'augmenta si bien, qu'il résolut de se mettre en route pour Lyon, accompagné du fidèle Wickran. A l'estime qu'on lui témoignait, il était persuadé que partout les peintres lui offriraient de l'ouvrage et qu'il pourrait ainsi aller de ville en ville. Disant adieu à son chef d'atelier, qui eût bien voulu le retenir, il s'occupa des préparatifs que nécessitait son voyage.

Mais sa destinée lui réservait les plus singulières aventures. Ne se sentant pas bien, il se fit saigner au

bras gauche, sur un avis qu'on lui donna. Il aurait dû ensuite garder la chambre et se tenir tranquille. Malheureusement l'idée lui vint de jouer à la paume et il se hâta de contenter son désir. Le voilà donc armé d'une raquette, sautant, courant, frappant des deux mains, attirant les yeux par ses prouesses. Son bras malade ne tarda point à se gonfler. Il quitta la salle d'un air un peu moins avantageux, et une violente fièvre le saisit. Bientôt on désespéra de ses jours, lui-même se crut près du terme fatal. Jeune comme il l'était cependant, la mort avait peine à le terrasser; il lutta, il languit très-longtemps sur sa couche d'infortune; la nouvelle du danger qui le menaçait finit par atteindre Anvers et la maison de son père. Joachim envoya aussitôt à un marchand de Paris une lettre, où il le priait d'aller voir son fils, d'examiner son état, et, si ses forces lui permettaient d'endurer la voiture, de le faire transporter dans sa ville natale. Ce projet n'obtint pas l'assentiment de Barthélemy. Revenir d'une façon tragique et lamentable, quelques mois après son départ, lui qui s'était éloigné plein d'espérances, qui avait hautement et imprudemment affiché son ambition, il ne pouvait admettre un plan pareil et son orgueil s'en révoltait. Il quitta donc son lit à tout hasard, puis se traîna vers le coche de Lyon, où il roula plusieurs jours, croyant sans cesse entendre la patache humiliante qui devait le ramener dans son pays.

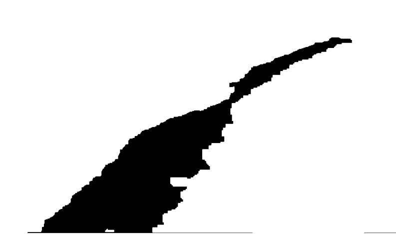
Ce coup d'audace le sauva ; en quittant la voiture, il était mieux et ne tarda pas à se remettre. Plusieurs artistes de Lyon vinrent, pour surcroît de bonheur, lui offrir du travail. Non-seulement il n'accepta point leurs propositions, mais elles le remplirent d'une telle vanité, elles augmentèrent si fort sa bonne opinion de lui-même, qu'il ne douta plus de rien. Ce qu'il avait imaginé se réalisant ainsi dès le premier abord, il crut que le monde lui appartenait et, le troisième jour, il se mit en route pour Milan.

Il traversa donc les Alpes comme un second Annibal, mais ne débuta point par des victoires. Une fois dans la cité lombarde, il attendit à l'auberge les peintres du pays. Aucun ne venait. Une semaine, puis deux, puis trois s'écoulèrent : personne ne s'informait de lui. Voyant son espoir déjoué, il fallut bien qu'il se présentât lui-même chez les artistes. Partout on refusa son aide, et les sourires, les politesses, les coups de chapeau lui demeurèrent inutiles. Les Italiens dès lors baissèrent beaucoup dans son esprit : il les maudissait et les calomniait de la meilleure foi du monde en regagnant son hôtel.

Là, quelqu'un s'efforçait de ranimer ses espérances : c'était un de ses compatriotes, qui était venu se loger dans le même établissement. Il lui avait confié qu'il devait sous peu recevoir une forte somme, mais que pour le quart d'heure il n'avait pas le sou. L'artiste payait donc sa dépense et finit même par

lui prêter de l'argent. Un beau cadeau devait être le témoignage de sa gratitude. Les choses allèrent très-bien, jusqu'au moment où ce saigneur de bourses vit l'escarcelle de l'Anversois réduite à l'extrémité. Il jugea dès lors superflu de lui tenir compagnie: un matin donc, il se leva plus tôt que le soleil et, se glissant au milieu de la rosée, délogea sans tambour ni trompette. Dans son chagrin d'abandonner un homme qui lui avait montré tant de complaisance, il emportait par distraction le manteau, le pourpoint et les autres hardes de Spranger. Ne voulant pas troubler son sommeil, il avait remis les adieux à un autre jour.

Lorsque le peintre flamand s'éveilla, il ne put revenir de sa surprise. L'honnête jeune homme croyait tout ses compatriotes aussi honnêtes que lui. Force lui fut de reconnaître son erreur: il se trouvait sans habits, sans argent, sans occupation, nu et dépouillé, sur une terre étrangère, dont il ne connaissait pas la langue, et cela au milieu de l'hiver. Il écouta le vent des Alpes, qui sifflait dans les rues de la ville et semblait se moquer de sa présomption; le pauvre artiste rentra en lui-même. Que faire? Comment sortir de cette position embarrassante? Il chercha d'où lui venaient les refus qu'il essuyait et se souvint alors que le troisième jour après son arrivée, quelqu'un lui demandant s'il peignait à fresque, il avait répondu que non. Or, c'était la manière généralement adoptée en Italie.



Cette circonstance lui expliqua ses mésaventures : on le regardait comme un homme tout à fait inutile. Et cependant il ne pouvait entreprendre une nouvelle étude, dans la misère où il se trouvait. Il lui fallait, avant tout, chercher à vivre.

Mais en abaissant notre orgueil, le malheur nous prépare des ressources. Les plus hautains fléchissent le genou devant la tyrannie du sort et ne le bravent qu'à la dernière extrémité. Amolli par la douleur ou l'inquiétude, l'homme accepte avec résignation ou avec joie ce qui eût précédemment fait naître ses dédains. Le superbe Anversois fut donc charmé d'être recueilli pendant plusieurs semaines chez un noble de la ville. Au bout de ce temps, il vint à connaître un jeune peintre de Malines, qui le garda deux ou trois mois dans son atelier, où il apprit tout ce qu'il ignorait.

Le travail lui rendit l'espérance : il quitta Milan et s'achemina vers Parme. Là, s'étant adressé au peintre Bernardo Suari, élève de Corrège et fort habile, quoique déjà très-vieux, il fut accepté par lui. D'après les conditions de son engagement, il devait rester deux ans sous les ordres de ce nouveau maître et ne recevoir qu'un faible salaire. Désirant surtout se perfectionner, Spranger ne balança point à entrer chez Bernardo, et l'on pouvait croire qu'il inaugurait ainsi une période de tranquille étude. Mais sa violence fit encore mentir ces heureux pronostics.

Trois mois après son arrivée, il s'occupait un jour avec le fils de son maître à orner la coupole qui surmonte l'église Notre-Dame *della Steccata*. Une vive chaleur appesantissait l'air et pas le moindre nuage ne flottait dans l'abîme des cieux. Les compagnons de travail jasaient en maniant leur pinceau, quand ils se prirent de querelle. Placés à une si grande hauteur, personne ne pouvait ni les voir, ni les entendre, ni les calmer. La dispute alla donc son train, et ils finirent par se battre. Telle était leur rage, que, pendant une heure, ils s'accablèrent mutuellement de coups. Alors, fatigués, meurtris, hors d'haleine, ils tombèrent tous les deux sur leur échafaudage : ils étaient à moitié morts et couverts de sang. Notre artiste fut le premier qui se remit un peu; une idée de précaution, peut-être même de vengeance, brilla comme un éclair dans son cerveau. Il se traîna tant bien que mal à un étage supérieur du mobile édifice, où étaient pendus son manteau et son poignard. Quand il eut en main l'arme redoutable, il songea qu'il pourrait terminer promptement la lutte, si elle recommençait. Une autre préoccupation toutefois se mêlait à ses idées belliqueuses : il éprouvait les tortures de la soif la plus cruelle. La chaleur avait augmenté pendant leur combat, le ciel rayonnait comme une voûte de métal brûlant, et le malheureux jeune homme, épuisé par la fatigue, sentait couler des torrents de feu dans ses veines. Un seau que l'on avait rempli de chaux

délayée fixa son attention : la chaux s'était précipitée au fond du vase, et une eau verdâtre, mais claire, surnageait. Barthélemy, sans pousser plus loin la réflexion, but à longs traits de ce liquide empoisonné, comme d'un breuvage délicieux, puis revint sur le théâtre de ses fureurs.

Son antagoniste avait à son tour repris un peu de force : il souleva ses paupières et lui lança un coup d'œil plein de haine, mais ne témoigna aucun désir de renouveler la bataille. Ils s'étaient donné mutuellement leur compte et n'avaient pas de reproches à se faire. Notre artiste descendit alors l'escalier du dôme; mais, avant qu'il fût en bas, un frisson courut sur tous ses membres : c'était une fièvre atroce qui le saisissait. Il n'eut que le temps d'aller demander asile à un peintre obscur, et de se mettre au lit; pendant plus de trois semaines il y resta enchaîné par la douleur et donnant de sérieuses inquiétudes pour ses jours. Sa santé robuste triompha encore du mal. Quand les effets du poison eurent disparu, il se garda bien de rentrer chez son maître. Il l'aida seulement à peindre quelques arcs de triomphe, pour la joyeuse entrée d'une princesse de Portugal dans la ville de Parme, et se dirigea ensuite vers Rome.

On pense bien que son humeur changeante ne l'y laissa pas vivre tranquille. Après avoir secondé six mois un peintre vulgaire, il demeura quinze jours chez l'archevêque Maximi, d'où il passa chez un

coloriste de Tournay, appelé Michel Gioncquoy; il travailla encore pour ce jeune homme la moitié d'une année, exécutant seul quelques sujets agrestes, car son talent s'était développé au milieu de ses aventures, comme ces fleurs qui croissent dans une nuit d'orage.

Tout homme rencontre sur sa route une grande circonstance par laquelle son sort est fixé; le mobile Spranger devait, comme un autre, obéir à cette loi propice ou désastreuse, selon la manière dont elle s'effectue. Il avait peint un morceau fantastique représentant une assemblée de sorcières parmi les ruines d'un amphithéâtre, où l'obscurité de la nuit protégeait leurs enchantements; quelques unes, pour rejoindre leurs compagnes, traversaient l'air sur des manches à balai. L'ouvrage était destiné au signor Spindolo, banquier romain; le prix lui semblant trop fort, l'artiste et le spéculateur se rendirent chez un peintre en miniature alors célèbre, don Julio Clovio, le priant de décider la question. Il acheta le travail pour son propre compte et le paya immédiatement. Or, il était logé dans le palais du cardinal Farnèse, grand amateur des arts; son Éminence considéra le tableau avec un plaisir extrême. L'acquéreur en était d'ailleurs si satisfait, qu'il engagea notre artiste à venir demeurer près de lui; le cardinal, entrant dans sa chambre, appuya ses sollicitations et donna au Flamand sa parole de gentilhomme que, s'il y consentait, son

entretien ne lui coûterait pas plus que son loyer. Barthélemy leur témoigna une vive reconnaissance, mais s'excusa en disant qu'il avait promis d'aider un brave jeune homme, d'un esprit peu inventif, que l'on avait chargé de peindre l'autel et la voûte d'une église située hors de Rome : il voulait parler de Michel Gioncquoy.

—Et dans quel lieu se trouve cette église? demanda le cardinal.

— A Saint-Oreste.

— Alors vous êtes libre, s'écria Farnèse; sachez que la colline de Saint-Oreste m'appartient et que les habitants sont mes vassaux. L'endroit a peu d'importance et le travail ne demande pas beaucoup de soins. Vous pouvez laisser votre compagnon se tirer d'affaire tout seul.

Barthélemy ne voulut pas suivre ce plan trop commode, et son Éminence ayant été demeurer à Caprarolo, les deux peintres s'éloignèrent de Rome. Mais leur départ eut lieu avec pompe. Le banquier, voyant le succès de l'artiste et de l'ouvrage même qu'il avait refusé, avait le cœur gros de sa sottise et voulait absolument posséder un autre épisode nocturne. Il s'épuisait donc en prévenances pour séduire Spranger, et il lui fournit des montures. L'Anversois calmé lui promit alors de peindre avant son retour un morceau du même genre, mais bien supérieur. Lui ayant tenu parole et annoncé que l'œuvre était prête, Spindolo, dans sa joie,

réunit toute une escorte de nobles cavaliers, se mit à leur tête et accourut hors d'haleine, mais ivre de plaisir. La Bruyère n'avait-il pas mille fois raison, lorsqu'il écrivait : « Presque personne ne s'avise de lui-même du mérite d'un autre. »

Spranger travailla quatre mois à Saint-Oreste, peignit la Cène sur le tableau d'autel, et sur la voûte les figures des Evangélistes. Après son retour, il s'établit chez le cardinal Farnèse, qui pourvut somptueusement à son entretien ; il le garda trois années dans son palais de Rome. Mais il devait lui donner des marques plus précieuses encore de son estime et de sa bienveillance.

Spranger traçait quelques paysages sur les murailles de sa fameuse villa de Caprarolo, où l'on arrivait en un jour de marche, lorsqu'il le fit subitement revenir. C'était pour le présenter au pape Pie V. Le cardinal entra d'abord avec Clovio chez le souverain pontife, après quoi le jeune artiste fut introduit, eut l'honneur de baiser la mule du saint père et de recevoir sa bénédiction. Pie V lui parla d'un travail qu'il désirait confier à son pinceau, puis le nomma son peintre officiel et le logea dans les appartements du Belvédère, au-dessus du Laocoon. Il y exécuta un Jugement dernier sur une grande plaque de cuivre ayant six pieds de hauteur; on y distinguait plus de cinq cents personnages. Ce tableau ne l'occupa pourtant que quatorze mois. On peut sans doute le voir encore au monastère *del*

Bosco, entre Pavie et Alexandrie, ornant la tombe du prince de l'Eglise qui l'avait commandé.

Quel était donc ce talent qui arrachait Spranger à l'indigence, lui ouvrait la route des honneurs, malgré sa violente nature, et lui obtenait près d'un souverain pontife la glorieuse position où avaient brillé Michel-Ange et Raphaël? Ce n'était pas un mérite transcendant ni de première force, mais un don plus sûr et plus avantageux. L'intrépide Anversois se tenait juste au niveau du public : il n'était pas assez fort pour le contrarier, pour le dominer; il était assez habile pour le satisfaire. L'art italien, comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, se précipitait alors avec une ardeur ambitieuse dans les voies perfides de la décadence. Il n'y a point à cet égard deux opinions : tout le monde s'accorde pour blâmer l'adresse malheureuse et la fatale énergie par lesquelles voulaient se distinguer tous les peintres de la seconde moitié du XVI[e] siècle. Un des meilleurs critiques de la France, M. Vitet, juge ainsi leurs efforts : « On vit de jour en jour s'étendre et s'affermir les conquêtes de la manière, c'est-à-dire de cette méthode expéditive et systématique qui applique les mêmes procédés, les mêmes formules, à tous les sujets, à toutes les situations. Mettre en relief les muscles les moins apparents, chercher les poses les plus tourmentées, les attitudes les plus violentes, les gestes les plus invraisemblables; faire des Vénus qu'on prendrait pour des Hercule, des

Vierges qui ressemblent à des saints Christophe; faire marcher hommes et femmes sur des espèces de colonnes torses en guise de cuisses et de jambes, telle fut la recette, on pourrait presque dire la consigne, adoptée avec enthousiasme dans ce pays qui avait vu produire la *Madonna alla Seggiola* et les *stanze* du Vatican [1] ».

La première cause de cette aberration était la défaillance qui saisit les peuples comme les individus, à la suite d'une longue et heureuse activité. La nature elle-même n'a-t-elle pas besoin de repos, les champs ne doivent-ils pas, par intervalle, rester en jachère? Le second principe de mort, c'était une aveugle et furieuse admiration pour Michel-Ange. Les qualités les plus rares sont les mérites intimes qui naissent d'une profonde sensibilité. La vigueur, la science, l'éclat, les tours de force, on les imite ou on les singe. Un excès mène à l'autre, on croit l'emporter sur le modèle, parce qu'on outre ses défauts, et l'on tombe de chute en chute dans la caricature. Buonarotti donna le funeste exemple de l'hyperbole. On pensa que pour être grand il suffisait de dédaigner toutes les proportions, de choquer toutes les vraisemblances. La poésie du beau fut sacrifiée à la vaine pompe d'une manière théâtrale.

Étourdi comme il l'était, Spranger ne pouvait se prémunir contre les influences pernicieuses qui

[1] *Études sur les beaux arts et la littérature*, t. Ier, p. 111 et 112.

l'environnaient de toutes parts. Il n'essaya pas de marcher dans un autre sens que la foule, ni de rester immobile au milieu d'elle; suivant au contraire son exemple, il tâcha seulement de courir plus vite, et sa force lui permit de la dépasser. Il obtint les triomphes qu'ambitionnent les esprits médiocres. Sous prétexte de faire du grand style, son pinceau créa des géants démesurés. Les attitudes les plus fausses, les plus extraordinaires, étaient celles qui lui convenaient le mieux. Il cherchait les mouvements bizarres, les gestes forcenés des épileptiques. Le repos même avait l'air d'une contorsion. Le langage ne peut décrire les poses affectées des têtes, la maigreur étrange des articulations, la saillie furieuse des muscles. Tel était le goût du peintre flamand pour cette manière convulsive, qu'il finit par exagérer sa propre exagération. La nature ne s'offrait plus à lui que comme un lointain souvenir, dont il ne se préoccupait guère.

La justesse du sentiment périt dans ce naufrage de toutes les qualités raisonnables. L'expression des figures devint aussi outrée que les attitudes et les formes. Plus de grâce, plus de charme. La naïveté de l'enfant, la pudeur de la vierge, la calme noblesse des anges, le sourire de l'amour et l'immobile majesté de la réflexion disparurent au milieu d'une véhémence perpétuelle. C'était comme un de ces orages qui brisent tout sur leur route et ne laissent après eux que les traces de leur fureur.

Et ce qui rendait l'emportement du jeune homme plus fâcheux, c'est qu'il lui manquait la science de Michel-Ange. Son audace, n'ayant point l'anatomie pour conseillère, le jetait dans des entreprises impossibles. On aurait dit un jongleur essayant des tours de force inexécutables. Ses héros en étaient seuls victimes; pendant qu'il leur disloquait les membres, qu'il leur tordait les os, fatiguait les jointures et martyrisait les chairs, la foule ébahie applaudissait avec enthousiasme : elle ne voyait dans ces barbares supplices que des preuves de puissance et d'habileté.

Si Spranger, abandonnant l'Italie, était revenu dans la populeuse et brillante cité d'Anvers, nul doute que son goût ne se fût épuré. Comme une bonne mère, la Flandre guérissait le génie malade de ses fils. Elle les replongeait au sein de la nature qu'ils avaient oubliée loin d'elle. L'air fortifiant de ses grèves, de ses pâturages, de ses vallons et de ses bois leur rendait la santé. Ils lui arrivaient du Midi pleins de fiévreux désirs, troublés par de folles aspirations, cherchant un vague inconnu et perdant leur énergie entre les bras de ces décevantes chimères. Elle leur montrait alors ses prés sans fin, ses horizons voilés d'une brume tranquille, ses fleuves assoupis, ses canaux silencieux; elle promenait leurs regards dans l'intérieur de ses maisons coquettes, où tout exprime la satisfaction et l'aisance. Elle les conduisait ensuite devant les tableaux de ses vieux

peintres, doux reflets de son modeste éclat, poëmes gracieux qui témoignaient en faveur d'un peuple sage, aimant à la fois l'élégance, le calme et la vérité. De notables changements s'opéraient alors dans leur esprit. L'enflure tombait, l'exaltation vaine s'éteignait; un clair-voyant amour du beau prenait leur place. Il n'était pas de fougue si grande qui ne se soumît aux lois de la raison et de la prudence. Le débraillé Floris les observait lui-même, quand les vapeurs captieuses de l'ivresse semblaient déjà confondre à sa vue les limites de toutes choses.

L'étude bien comprise des anciens pouvait encore rendre au peintre qui nous occupe un service analogue. Mais, selon le témoignage de son disciple Van Mander, il ne prit jamais l'esquisse d'une seule des statues qui ornaient alors la ville éternelle, comme une population de demi-dieux. Il ne copiait pas non plus les ouvrages des grands peintres italiens. Sa mémoire lui semblait un dépôt préférable à ses cartons; elle était réellement d'une vigueur peu commune. Pendant que la duchesse d'Aremberg se trouvait à Rome, un jeune noble étant devenu amoureux d'une de ses suivantes, Barthélemy exécuta son portrait de souvenir : chacun la reconnaissait au premier abord, et le personnage qui avait demandé la peinture en fut si enchanté qu'il récompensa généreusement l'auteur. Satisfaire un homme bien épris n'était pas cependant une mince difficulté.

Notre artiste, au surplus, possédait un vrai talent ; ses travaux annoncent une imagination forte et révèlent une grande aptitude pour le dessin. Mais, comme un digne enfant des Pays-Bas, ce fut surtout dans la couleur et dans l'emploi de la lumière qu'il fit preuve de mérite. Il ne se laissa point entraîner par les excès du Caravage : ses tableaux ont un coloris plus agréable que la plupart des œuvres contemporaines. Il traita beaucoup de sujets romains et grecs, beaucoup d'épisodes mythologiques, comme on devait s'y attendre. On hésitait alors entre l'Olympe et le mont Carmel. Il exécuta donc aussi une foule de scènes pieuses, car il avait la main prompte et hardie, témoignant de son origine par sa verve inépuisable. Lorsque Dieu, ayant pétri le monde, voulut avoir, pour glorifier et imiter son œuvre, une troupe d'historiographes, il créa la race néerlandaise.

La brillante position de Spranger ne tarda pas à exciter l'envie ; on s'efforça de nouveau de le plonger dans la détresse. Jeune, timide, inconnu, on vous insulte et on vous dédaigne ; lorsque le travail, la patience et le talent vous ont fait sortir de l'ombre et de la misère, on cherche à vous percer de coups mortels pour se délivrer du spectacle importun de votre gloire, pour vous arracher le bonheur que vous êtes soupçonné d'avoir acquis par une lutte opiniâtre. Le biographe historien Vasari, en sa qualité d'auteur et de peintre, se montra doublement ja-

loux. Spranger, à l'entendre, n'était qu'un fainéant et un barbouilleur. Ces calomnies ne persuadèrent pas le chef de l'Église; il en causa lui-même avec l'artiste, lui mit paternellement la main sur la tête et lui dit de ne pas s'en occuper. Mais l'homme du Nord voulut faire taire les mauvaises langues. Il commença donc un tableau du Christ au jardin des Oliviers, scène de nuit, sur une plaque de cuivre grande comme une feuille de papier. Il le présenta à Pie V, qui le trouva excellent et chargea l'auteur de peindre toute la Passion de la même manière; il voulait seulement qu'il dessinât d'abord les épisodes, pour voir si l'ordonnance de ses compositions lui plairait. Ce programme ne souriait pas à l'artiste; il n'avait jamais esquissé que d'une manière très-large, au fusain et à la craie, des œuvres de grande dimension. Il se résigna néanmoins, et traça sur du papier bleu, avec une plume, douze scènes diverses. Mais le souverain pontife était déjà malade et le peintre n'avait pas fini le dernier morceau, lorsque son protecteur mourut. Comme si tout devait être étonnant dans sa destinée, ce fut en sa présence que le pape rendit le dernier soupir. Il l'avait fait appeler près de son lit et regardait le plan d'une nouvelle scène du Jardin des Oliviers. Spranger n'était que depuis vingt-deux mois à son service. Les croquis, selon van Mander, eussent pu être signés sans honte par un grand maître; quelques-uns devinrent la propriété de l'empereur.

Ce changement de fortune exerça une mauvaise influence sur le peintre : il sembla se dégoûter du travail. Les hommes qui ont été assaillis de tempêtes trop nombreuses et qui ont disputé trop souvent leurs jours ou leur bonheur à la tourmente, éprouvent des lassitudes effroyables. Ils sentent le besoin de se plonger dans un repos absolu, pour calmer leur âme et oublier leurs fatigues. Voilà quelle était la disposition de Spranger quand Pie V mourut. Il passa plusieurs années sans rien produire, si ce n'est à la dernière extrémité, en prenant conseil de sa bourse. Il avait justement élu domicile chez un de ses bons amis, jeune et riche négociant des Pays-Bas, qui poursuivait de son affection le vin vieux et les jolies filles. Les deux compatriotes se livrèrent aux mêmes prouesses ; plus d'une fois, leurs nocturnes équipées troublèrent le sommeil des bourgeois romains.

Une circonstance ramena vers leur but primitif les pensées du peintre en goguette. L'empereur Maximilien écrivit au fameux statuaire Jean de Bologne pour qu'il lui envoyât un sculpteur et un peintre, qui fussent l'un et l'autre capables d'exécuter de grands ouvrages. Le choix du célèbre Flamand tomba sur deux hommes de son pays, Jean Mont, natif de Gand, et l'impétueux Anversois dont nous racontons l'histoire. Ils partirent dans l'année 1575, et arrivèrent à Vienne tandis que Maximilien était à Ratisbonne (Regensburg), où il avait

convoqué une diète pour couronner son fils roi des Romains. Après le retour de l'empereur, les travaux commencèrent : il fallait orner de peintures et de sculptures le champêtre palais de Fasangarten. Mais l'œuvre était encore peu avancée, lorsqu'au mois d'octobre 1576 la mort entraîna Maximilien dans sa ronde éternelle. Les grandes figures de stuc, les histoires peintes à fresque, demeurèrent inachevées : le labeur fut suspendu aussi longtemps que dura la mauvaise saison. Enfin les beaux jours la remplacèrent, et l'on commença les préparatifs que nécessitait la joyeuse entrée de Rodolphe II. On employa Jean Mont et Spranger à élever un arc de triomphe sur le *Bauer-Markt,* ou marché des Paysans. Ils le construisirent en vingt-huit jours, au milieu de pluies continuelles. Ce fut alors que Barthélemy réclama l'aide de son disciple Van Mander, qui accourut aussitôt.

Mais le fils de Maximilien avait peu de goût pour les arts, du moins dans les commencements de son règne. Les deux amis se trouvèrent donc fort négligés ; on leur payait leurs appointements et on ne leur assignait aucune tâche. Ils ne savaient plus quoi faire, ni quel parti prendre, lorsque le monarque se rendit à Lintz. D'après un ordre qu'on leur intima, l'un d'eux devait rester à Vienne et l'autre suivre le prince. Jean Mont se laissa emporter avec les bagages de la cour : mais au bout de quelques mois, voyant que l'on ne tenait pas compte de lui et

qu'on ne se souciait point de l'employer, il perdit toute patience. Dans un accès de colère et de mauvaise humeur, il s'esquiva; on ne sut pendant longtemps ce qu'il était devenu. Enfin, l'on apprit qu'il avait passé chez les Turcs et avait même embrassé leur religion. Singulier effet de ces dépits violents auxquels s'abandonnent les artistes! Ce qu'il y a de plus extraordinaire, c'est que l'on a toujours ignoré son sort ultérieur. Le mahométisme défendant de tailler des images, il fut entièrement perdu pour son art. Van Mander, son ami d'enfance, nous dit qu'il avait l'esprit juste et le cœur bon, mais ne pouvait ni souffrir ni pardonner les traitements impolis.

Moins fougueux et moins boudeur, Spranger ne quitta pas Vienne; il abandonna seulement le dédaigneux autocrate et accepta des travaux de différents particuliers. Cette résolution piqua l'empereur, il lui fit donner l'ordre non-seulement de rentrer à son service, mais de le venir trouver à Prague. L'artiste s'exécuta et, en récompense, d'assez beaux appointements lui furent assignés.

Ayant désormais un revenu fixe, Barthélemy conçut le projet de terminer ses pérégrinations et ses aventures par un mariage. Ses vues tombèrent sur une jeune personne de quatorze ans, dont le père était un riche joaillier. Elle le trouva de son goût et lui donna bon espoir. Dans le but de faciliter la négociation, il eut recours à l'empereur : on appela le bijoutier au palais, et le premier chambellan,

comme délégué du prince, lui demanda la main de sa fille pour l'Anversois. Le digne marchand fut ébloui par l'intervention de l'empereur; il connaissait en outre les sentiments de la jeune demoiselle et ne repoussa point l'union proposée. Mais ce beau fruit lui paraissant trop vert encore, il voulut qu'on le laissât mûrir, que la noce ne fût pas célébrée avant deux ans. On y consentit. Toutefois, si deux années semblent peu de chose à de graves parents, elles semblent bien longues à des cœurs amoureux. Spranger était dévoré d'impatience, et il fit si bien qu'au bout de dix mois on lui octroya la charmante enfant. Pour témoigner sa joie, il peignit une foule d'épisodes mythologiques et bibliques sur la façade de la maison qu'il habitait. Les poëtes chantent, les artistes dessinent : ce fut sa manière de louer la douce fée dont il était l'heureux serviteur.

Il exécuta ensuite un grand nombre de travaux que lui commanda Rodolphe. Peu à peu le goût de la peinture s'empara tellement de ce dernier, que Spranger fut contraint de le suivre dans ses voyages. Bientôt il n'eut plus pour atelier que la chambre où le monarque prenait ses récréations. Il fut dès lors impossible d'obtenir un seul de ses tableaux, l'empereur les gardait tous. Il venait fréquemment le voir, causait avec lui et considérait son travail. Cette amitié ne dura pas moins de dix-sept ans. Elle était peu profitable au coloriste. N'ayant pas

l'adresse d'un courtisan, il ne savait ni demander, ni importuner; il était trop fier pour obtenir des grâces à l'aide d'insinuations avides et de plaintes ambitieuses. L'attachement, la familiarité du prince lui semblaient d'ailleurs la plus honorable de toutes les récompenses. Mais ces nobles sentiments portèrent leurs fruits. Pendant une diète tenue à Prague, Rodolphe lui conféra en pleine séance les droits de citoyen et lui accorda des titres de noblesse pour lui et pour sa postérité. Il s'appela désormais Barthélemy Spranger *van den Schilde,* nom pompeux et sonore qui ferait bien des jaloux dans notre époque de vaniteuse démocratie. Plus tard [1], au milieu d'un grand festin, le monarque lui donna devant une multitude de seigneurs et devant tous les officiers de la couronne une triple chaîne d'or, en lui recommandant de la porter toujours. Il avait décidément bien fait de ne pas embrasser l'islamisme, comme l'aventureux Jean Mont.

Outre un grand nombre de tableaux, Spranger fit pour l'empereur beaucoup de miniatures. Il excellait dans ce travail patient et délicat. Van Mander mettait ses petits ouvrages au-dessus de toutes les productions du même genre.

Enfin, la vieillesse diminuant ses forces et lui inspirant le désir de la retraite, le prince lui permit de ne plus quitter sa maison. Il le pria seulement

[1] En 1588.

de lui exécuter quelque morceau, quand l'inspiration viendrait le trouver. Spranger satisfit ce désir et quoiqu'il se plaignît de n'être plus secondé par sa main et par ses yeux, tout le monde s'accordait pour juger ses dernières œuvres les meilleures.

Lorsque le soir de la vie étend sur nous ses ombres croissantes, notre mémoire aime à se reporter vers les scènes du premier âge et vers les lieux qui en furent les témoins. C'est une vision du printemps au milieu des neiges de l'hiver; les tristesses des mois glacés ne rendent ces lointaines images que plus fraîches et plus gracieuses. Le peintre émérite forma donc le projet de revoir sa patrie. En 1602, il fit un voyage dans les Pays-Bas, qu'il avait quittés depuis trente-sept ans. Son protecteur lui octroya mille florins pour solder les frais de route. Les artistes néerlandais l'accueillirent avec une grande déférence et une sincère cordialité. A Amsterdam, les magistrats lui offrirent le vin d'honneur. A Harlem, la Société des beaux-arts lui donna un splendide banquet, et il la réunit lui-même autour d'un somptueux festin. La vieille chambre de Rhétorique le traita aussi; après le dessert, elle joua devant lui, pour le fêter, une pièce de théâtre qui avait rapport à son art. Dans sa ville natale, ce furent des démonstrations plus brillantes encore. Il partit le cœur charmé, laissant des regrets en tous lieux. Il prit la route de Cologne, puis celle de Prague, où il retrouva l'élégante maison historiée par son pin-

ceau, durant ses jours d'ivresse et d'espoir sans bornes.

Cette heureuse époque ne fut bientôt qu'un souvenir. Il perdit sa femme et les enfants qu'il avait eus d'elle, restant seul dans un âge où l'âme ne conçoit plus de nouvelles affections. Les uns disent qu'il en ressentit une profonde douleur, et que, malgré sa constitution robuste, il les suivit de près; les autres, qu'il traîna longtemps son chagrin et atteignit une haute vieillesse; mais nul ne sait quand il mourut.

Il dessinait à la plume d'une manière étonnante. Ceux qui possédaient le même talent, comme Goltzius, tombaient en admiration devant ses esquisses et avouaient sa supériorité. Son principal travail de ce genre fut gravé par l'artiste dont on vient de lire le nom. Il représentait les dieux de l'Olympe aux noces de Psyché. Spranger mania aussi le burin d'une façon libre et agile : ses estampes avaient l'air de croquis à la plume.

Jugé au point de vue de notre époque et de l'impartiale histoire, il mérite sans doute le blâme pour avoir fait un malheureux emploi de ses dons naturels; mais ses contemporains lui appliquaient une autre mesure : ils prenaient ses défauts pour des qualités. Van Mander le traite comme un peintre de génie, comme un artiste parfait. Il lui octroie tous les mérites : dessin, couleur, grâce, force, invention, exactitude, science, art de composer, souplesse du

pinceau, rien ne lui manque; on n'éprouverait que l'embarras de décider lequel de ses talents était le plus extraordinaire. Homme heureux qui a obtenu la gloire pendant sa vie, le seul moment où l'on puisse en jouir!

CHAPITRE XIV.

Karel van Mander.

Analyse du poëme de Karel van Mander sur la peinture. — Recommandations bizarres qu'il adresse aux jeunes gens. — Mœurs des artistes du XVIe siècle. — Opinions de l'auteur sur le dessin et le coloris. — Ses préventions en faveur des Italiens. — Caractères de ses tableaux.

Karel van Mander n'est pas seulement le premier auteur qui ait écrit l'histoire des peintres néerlandais [1], il fut aussi le premier qui rédigea et publia

[1] Il est bon toutefois de rappeler que Lucas de Heere, un de ses maitres, avait composé une biographie en vers des peintres flamands, laquelle s'est perdue avant l'impression. L'ouvrage de Vasari, publié

une théorie de la peinture [1]. Ce vieux système formulé dans les Pays-Bas ne peut être pour nous sans intérêt. Nous ne devons pas y chercher de grandes considérations esthétiques; on ne s'occupait alors que des moyens matériels, laissant de côté la partie morale des beaux-arts. On ne croyait point que le talent fût susceptible d'analyse. Ce que l'on songeait à mettre par écrit, c'était l'indication des procédés. Une tendance de ce genre devait surtout prévaloir chez un peuple essentiellement pratique. Le néerlandais va droit à son but : il trempe son pinceau dans la couleur et travaille. Le monde des principes, arrière-plan colossal du monde réel et du monde de l'exécution, ne lui inspire pas la plus légère curiosité : il se détourne de ces ténébreuses profondeurs. Ce qu'il veut, ce sont des faits, des résultats. Aussi ne perd-il guère de temps, et son insouciance des préoccupations philosophiques augmente-t-elle sa fécondité. Ne rêvant jamais, il produit sans cesse.

Le poème de Van Mander contient toutefois de précieux détails historiques. Par moments, l'auteur sort de son étroit enclos et jette un regard sur la campagne, c'est-à-dire sur de plus vastes perspectives. Feuilletons en conséquence ce poème de cinq

en 1550, et cette tentative furent sans doute les causes qui déterminèrent Karel à entreprendre un livre analogue.

[1] Il nous dit lui-même que nul ne l'avait précédé dans cette voie : « *In onse spraeck was voortydts niet tot schilders onderwys geschreven.* » Folio 4, recto.

mille vers que personne ne lit, non-seulement hors des Pays-Bas, mais en Belgique et en Hollande [1].

Le début rappelle d'une manière comique celui de Boileau dans un ouvrage fameux, rimé longtemps après. « O vous, jeunes lurons, espiègles charmants, qui, au lieu d'écrire, barbouillez et noircissez votre papier de bons-hommes, de petits moutons et d'autres bêtes, laissant à peine de loin en loin quelque place blanche; vous que la nature semble avoir destinés à la carrière d'artiste, en sorte que votre famille vous y pousse par les reins et par les épaules, croyez que, s'il est aisé de dire : *Je serai peintre,* il n'est pas facile de mériter vraiment ce nom. Entre peintre et peintre, il y a, voyez-vous, une montagne si haute que la plupart renoncent à la gravir. Des semaines et des mois ne suffisent point : il faut marcher des années entières, pour s'apercevoir que l'on avance. Pas n'est besoin, du reste, que l'on vous conseille ce voyage. L'art vous attire par son aspect séduisant; rien n'empêche de l'aborder, il est à la disposition de tout le monde. Seulement, prenez garde de faire comme le cousin ébloui, qui vole autour d'une chandelle et se précipite dans la flamme où l'attend la mort. Défiez-vous du charme qui vous entraîne, ne vous abusez point sur vos ressources naturelles. »

Ce premier chant ne renferme que des avis, très-

[1] Voici le titre qu'il porte : *Den Grondt der edel vry schilderconst.*

sages du reste, concernant la manière dont les artistes doivent se conduire. Plusieurs sont intéressants au point de vue historique et nous montrent quelles étaient alors les mœurs des peintres. Nous avons rencontré la débauche face à face dans leurs ateliers, mais on pouvait croire qu'elle hantait seulement les plus pervertis. Les réflexions de Karel détruisent cette bienveillante hypothèse; elles prouvent que dame ivrognerie, accompagnée de dame luxure, rendait alors visite à presque tous les chevaliers du pinceau. Le passage est trop curieux pour que nous ne le donnions point en français.

« L'ivrogne tombe dans les égouts suffoquants et se trouve exposé à une foule de mésaventures. Quelles honteuses, quelles abominables prouesses n'a pas inspirées l'amour des boissons! On se repent, lorsqu'on est à jeun, surtout si l'on a commis un meurtre, car les mains criminelles qui détruisent l'œuvre de Dieu, ne peuvent pas la rétablir. Voyez les effets que produit la liqueur d'orge, voyez combien de buveurs elle change en pourceaux, renouvellant l'histoire des compagnons d'Ulysse! Mais il est plus dangereux encore de se battre. Quelle sottise d'applaudir à ces luttes grossières, comme on le fait habituellement, pour en accroître la furie! Le vulgaire, qui traite de héros tout individu irascible et opiniâtre, prodigue sans honte les injures à l'homme patient.

» On est cependant plus fort et on mérite plus d'éloges, selon la maxime des sages, en domptant

ses passions qu'en tuant son semblable. Mais si le nom de meurtrier inspire une horreur universelle, le vol est trop bas et trop méprisable pour que j'en parle; je le renverrai donc à la justice. Le larron peut toutefois restituer l'objet qu'il a pris, l'assassin ne peut ranimer le corps de sa victime.

» Ainsi donc, ô jeunesse intelligente, daigne fuir l'ivrognerie et ses regrettables conséquences, trop nombreuses et trop burlesques pour que je les passe en revue; tâche de devenir sobre, afin que les mauvais propos dirigés contre nous tombent dans les abîmes du Styx, qu'on ne nous appelle plus des têtes fêlées et qu'au malheureux proverbe : *Débauché comme un peintre* [1], on substitue celui-ci : *Rangé comme un artiste*.

» Quel honneur cela peut-il faire à notre profession que le public dise de certains d'entre nous :— C'est dommage qu'un esprit si distingué se souille par l'ivrognerie, par une conduite sauvage et licencieuse, qu'on le voie toujours en querelle, aussi prompt à s'irriter que violent dans ses fureurs?— Ces habitudes, je vous jure, refroidissent un grand nombre d'amis des arts; elles sont cause que bien des parents laissent à regret leurs fils apprendre la peinture.

» Mais ne vous effrayez pas, ô nobles débutants, de ce qu'il nous faut entendre dire, à notre grand

[1] Hoe schilder, hoe wilder.

dépit : Tous les artistes sont des vauriens. Nous devons en remercier quelques mauvais garnements, qui suffisent pour salir une troupe entière, rebelles aux sentiments délicats et aux pensées tranquilles de la peinture.

» Quiconque embrasse cet art devrait spécialement faire preuve de politesse ; le rustre même y prend goût et se laisse séduire par les manières douces et affables. En un mot, l'indulgence et toutes les qualités honnêtes sont nécessaires au peintre, qui veut se montrer digne de sa profession.

» Qu'il s'apaise donc et évite soigneusement la jalousie, la haine et les discordes. Les paroles sensées et tranquilles, voilà le moyen dont il fera usage pour terminer ses querelles, au lieu d'employer les injures et les coups, à la manière des poissardes qui, en plein marché s'accablent d'invectives et finissent par se lancer leurs corbeilles à la tête.

» Ils auraient tort de suivre l'exemple des charretiers, lesquels, ignorant les convenances, finissent leurs procès et leurs disputes à l'aide du poing et du couteau. La sottise est mère du tapage. L'essence même de l'art démontre que les plus habiles doivent toujours être les plus polis. »

Voilà une suite de recommandations bien divertissantes. Figurez-vous un professeur de notre époque tenant un langage pareil; ses élèves lui riraient au nez. Mais du temps de Karel, ces avis étaient d'une extrême importance, et la manière dont il

insiste le prouve assez. Nous nous sommes abstenus de traduire son homélie tout entière. Il doute si fort du résultat, qu'il allonge indéfiniment sa comique exhortation. Ne vous enivrez pas, ne vous battez pas, ne soyez ni voleurs ni homicides, étranges conseils placés au début d'un cours de peinture! Et comme on l'a vu, ces mœurs suivaient partout les blonds enfants des Pays-Bas. Van Mander les dissuade même d'aller en Italie, à cause des faciles plaisirs que leur préparent un beau soleil, une terre où croit la vigne et d'aimables pécheresses.

» Je devrais, s'écrie-t-il, vous détourner de ce voyage, si je ne craignais de vous mettre en fureur, surtout quand il s'agit de Rome, le lieu que les artistes visitent de préférence et la grande école de la peinture; mais c'est aussi l'endroit où les dissipateurs, où les enfants perdus viennent manger leur fortune. On doit avoir peur d'y conduire sa jeunesse.

» Apprenez des hommes d'expérience que beaucoup en reviennent pauvres et nus, car la déraison y a établi son séjour, en a fait un nid de malheur, dans lequel sont fomentés tous les vices que l'on trouve épars sur le reste de la terre, comme le dit Pétrarque; et il ajoute bien d'autres invectives, auxquelles la vérité ne permet pas de contredire. »

Ne croyant point toutefois que les artistes renonceront à se transporter au delà des Alpes, il prend le parti de leur versifier de nouvelles admonitions.

Rien de plus pratique ; elles ont la saveur un peu lourde de la bière flamande.

« Évitez les petites auberges et la mauvaise compagnie. Ne laissez pas voir que vous portez beaucoup de numéraire sur vous. Ayez soin de ne pas dire où vous voulez vous rendre. Soyez honnêtes et polis, préservez vous des querelles. Ne restez jamais sans argent, mais ne vous avisez point d'en prêter beaucoup à vos compatriotes malheureux.

» Apprenez à connaître les habitudes des peuples. Imitez le bien et fuyez le mal. Mettez vous en route et cherchez un gîte de bonne heure. Pour éviter les maladies de peau et les insectes immondes, examinez bien les lits et les draps ; mais surtout tenez-vous loin des femmes légères, car, outre le péché qu'elles vous feraient commettre, elles peuvent vous endommager pour le reste de votre vie. »

Plus loin, l'auteur nous apprend que, dès cette époque, les artistes septentrionaux étaient regardés comme d'habiles paysagistes [1], mais que les Italiens leur déniaient le talent de peindre l'histoire. Ils se réservaient ce don. « Je crois bien pourtant, dit le poëte, que nous leur avons dérobé leur part, aussi bien dans la peinture que dans la sculpture et la gravure. Ils commencent à s'en apercevoir, ajoute-

[1] Aussi les hommes du Midi avaient-ils souvent recours à eux pour peindre les fonds de leurs tableaux, comme le dit Van Mander en son cinquième chapitre.

t-il. C'est pourquoi, mes amis, redoublons de zèle et de courage. Faisons tant par notre diligence qu'ils ne puissent plus dire, selon leur habitude : les Flamands ne savent point exécuter la figure. »

Les voyageurs veulent-ils être bien accueillis à leur retour? Qu'ils apportent un bon nombre de pièces d'or et d'argent, qu'ils les fassent sonner dans leur gousset, afin de réjouir leurs parents et leurs connaissances. S'ils arrivent vêtus de beaux habits, personne ne se bouchera le nez devant eux. On les fêtera, on leur donnera des présents. Les tendres et les belles ne les fuiront point : on s'occupera vite de galants si dignes d'intérêt.

Pourquoi ne peut-on s'empêcher de rire, en lisant ces grossières vérités? pourquoi toutes les réflexions du même genre égaient-elles infailliblement ou le lecteur ou l'auditoire? Ces lâches maximes devraient causer une tristesse profonde. C'est le dédain que l'on témoigne aux malheureux, c'est le respect que l'on montre pour l'opulence, la force et le bonheur, qui ont amené l'oppression de la terre, qui plongent les infortunés dans un abîme sans espérance. Nul motif n'est aussi propre à faire douter de l'avenir des nations. Vous pouvez détruire tous les liens qui enchaînent les hommes, mais détruisez donc leur servilité originelle! Ne leur est-elle pas chère et n'ont-ils point des accès de joie, quand vous la mettez hardiment à nu, que vous l'étalez sans détour à leurs yeux? Étrange disposi-

tion que de se complaire dans les preuves de son infirmité!

Mais nous nous laissons entraîner par des considérations un peu trop graves pour le prosaïque Van Mander. Une description assez intéressante de son voyage en Italie termine le premier de ses quatorze chants. Il aborde ensuite la peinture, son véritable sujet.

Ce qui frappe d'abord dans ce poème, c'est le peu de place accordée au dessin; il occupe seulement un chapitre de vingt-deux strophes ou octaves, un des plus courts de tous. La couleur est bien mieux traitée : elle a obtenu quatre chants et cent quinze stances. Cette disproportion trahit les goûts néerlandais de Karel; ses idées les attestent pareillement. Selon lui, le dessin forme le corps de la peinture, la couleur en est l'âme. Le premier nous ouvre la porte du palais, la seconde le décore et l'illumine. Il y a plusieurs méthodes pour étudier l'une et l'autre. On peut d'abord apprendre le dessin en copiant des estampes; mais il faut abandonner cette manière le plus tôt possible et recourir à la nature.

C'est la vie même qui est le grand modèle, la grande institutrice; elle a une harmonie parfaite et une précieuse ingénuité, aussi bien dans le repos que dans le mouvement. Il est admirable de voir qu'elle grâce s'en épanche de tous côtés; là nous trouvons tout ce qui nous manque : effets, attitudes, raccourcis, chairs et contours, semblent disposés

pour nous instruire et nous réjouir. Avec de la patience et le courage de travailler, de refaire, on devient un maître. La nature, c'est le but qu'il faut ajuster, le meilleur sol pour bâtir, le meilleur livre à déchiffrer. Les beaux nus de l'homme, de la femme, des enfants et une pratique perpétuelle valent mieux que toutes les leçons Examinez, observez de même les animaux. Dans l'observation est le salut.

La couleur donne le mouvement et la vie aux traits morts et ternes du dessin. Elle seule produit les résultats ambitionnés par l'artiste. Le dessin est comme la statue d'argyle que Prométhée avait pétrie; la couleur est semblable à la flamme qu'il déroba au ciel pour animer sa froide Pandore. Les poëtes chantent leurs vers sur la lyre, afin de leur donner plus de sens, de force et d'intérêt, en charmant les oreilles; nous unissons à notre tour les lignes et le coloris, dans le but de séduire les yeux. La couleur est formée de la substance même de la lumière; c'est une lumière solide et parfaite.

Après avoir rimé cette poétique définition, Van Mander s'occupe du maniement de la palette et des pinceaux; il entre dans le détail du métier. Nous omettrons les préceptes purement techniques. L'auteur n'y décrit pas de méthode actuellement ignorée. Lorsqu'il s'occupe des proportions humaines, par exemple, il dit que notre corps est semblable à un édifice dont toutes les parties doivent être har-

monieusement ordonnées. Le visage depuis la racine des cheveux jusqu'au bas du menton en forme la dixième partie; la main également, depuis le poignet jusqu'au bout du médius. Si l'on prend la longueur entière de la tête, elle est avec le tout dans le rapport d'un huitième : le pied, d'un sixième. Le nombril marque le centre et nous divise en deux parties égales. Il est inutile de rappeler ces principes d'école, enseignés de nos jours comme autrefois. Diderot en a contesté la justesse et, par suite, les bons résultats [1]. Il s'appuie sur la nature, qui n'observe jamais les proportions académiques. Or, pendant que le vrai les repousse, le beau ne les traite pas mieux. Dans une foule de circonstances, la disproportion est une grâce et un avantage. La petitesse de la main et celle du pied n'ont-elles pas leur charme? Une petite main ne semble-t-

[1] « Si j'étais initié dans les mystères de l'art, je saurais peut-être jusqu'où l'artiste doit s'assujettir aux proportions reçues, et je vous le dirais. Mais ce que je sais, c'est qu'elles ne tiennent point contre le despotisme de la nature, et que l'âge et la condition en entraînent le sacrifice en cent manières diverses. Je n'ai jamais entendu accuser une figure d'être mal dessinée, lorsqu'elle montrait bien son organisation extérieure, l'âge et l'habitude ou la facilité de remplir ses fonctions journalières. Ce sont ces fonctions qui déterminent et la grandeur entière de la figure, et la vraie proportion de chaque membre, et leur ensemble : c'est de là que je vois sortir et l'enfant, et l'homme adulte, et le vieillard; et l'homme sauvage et l'homme policé; et le magistrat, et le militaire et le portefaix » *Essais sur la peinture*, par Diderot, pages 4 et 5; Paris, 1795. Goëthe jugea ce livre si remarquable et si neuf, qu'il le traduisit et le commenta.

elle pas mieux faite pour sentir, plus délicate? Une certaine longueur du cou, avec des épaules tombantes, ne réunit-elle point la séduction à la dignité? Qui voudrait proscrire les innombrables variations de la forme humaine? qui oserait prétendre que ce sont des erreurs de notre mère commune? Ne doit-on pas y voir plutôt des finesses? Une irrégularité dans les traits augmente l'expression du visage : la pâleur lui donne un air touchant ou un caractère sublime. La nature essaye les combinaisons les plus diverses et une foule d'entr'elles se distinguent par un genre spécial de beauté.

La prévention en faveur de l'Italie était si grande du temps de Van Mander, qu'il déclare sans balancer la couleur des peintres méridionaux bien supérieure à celle des peintres flamands. Il est curieux de voir les termes énergiques dont il se sert pour exprimer cette opinion.

« Les Italiens sont beaucoup plus habiles que nous dans le coloris, malgré toutes nos fanfaronnades. Leur manière est plus douce et plus poétique. Nous avons la mauvaise habitude de répandre une lumière égale sur les premiers et les derniers plans. Nous ne savons pas d'ailleurs éviter la sécheresse, et lorsque nous croyons le mieux peindre le nu, la chair sous nos mains se transforme en poisson, les personnages deviennent des statues de pierre. »

On voit que dès lors, comme de nos jours, l'art

national était dénigré par des hommes qui ne le comprenaient pas. Sans doute le Corrège et le Titien avaient obtenu des effets de couleur si admirables qu'on ne les a jamais surpassés ; on ne pouvait leur donner de trop grands éloges. Mais ce n'était pas un motif suffisant pour traiter avec mépris une nation ingénieuse, qui possédait les tableaux des Van Eyck, des Hemling, des Quinten Matsys et des Lucas de Leyde. Au moment où l'écrivain promulguait cette dure condamnation, Otho Venius était déjà célèbre et le fougueux auteur de la *Descente de croix*, Rubens, âgé de 27 ans, préparait une époque glorieuse entre toutes [1].

Les écrits multipliés de van Mander [2], absorbant une partie de ses forces et de son existence, lui causèrent sous le rapport du talent pittoresque un grave préjudice. Il en fait lui-même l'aveu. Je ne pense pas néanmoins que la nature lui eût octroyé à cet égard de brillantes facultés. L'opinion générale des historiens lui est contraire et nous avons dit un mot de son style d'après ceux qui l'ont

[1] A la fin du xvi[e] siècle, on abandonna entièrement la couleur serrée, luisante, polie et profonde du siècle antérieur; un passage de van Mander constate cette métamorphose : « On ne chargeait pas autrefois les pinceaux comme actuellement, où on pourrait juger à tâtons les ouvrages et en sentir avec les mains toutes les parties : les couleurs sont de nos jours si épaisses et si inégales, que les figures ont l'air d'être en demi-bosse et taillées dans la pierre. »

[2] On en trouvera la liste dans le premier volume de Paquot, *Mémoires pour servir à l'histoire littéraire des Pays-Bas*.

jugé avant nous. Depuis lors une excursion à Meulebeke nous a permis de l'apprécier par nous-même. L'église de St-Martin, à Courtray, renferme un tableau qui porte la signature suivante : *C. V. Mandere inventor fecit anno Domini* 1582. Il retrace le martyre de Ste Porphisia et de deux cents chevaliers, comme le dit une seconde inscription [1]. C'est une œuvre essentiellement médiocre. On aperçoit sur le devant les corps et les têtes des chevaliers décapités ; plus loin, au milieu d'un espace vide, Porphisia que l'on exécute et qui forme le centre du tableau : le tortionnaire lève le bras pour la frapper. Une multitude de spectateurs, des hommes à cheval entourent le lieu du supplice, et dans le lointain des montagnes bornent la perspective. Une remarquable insignifiance alourdit tous les visages ; celui de Porphisia elle-même n'a pas d'expression, pas de caractère ; elle semble ignorer le sort qui la menace. Les contours sont très-arrêtés, sont même durs ; l'auteur n'a pas su rendre les effets de la distance, ni assouplir son dessin, ni adopter franchement la manière italienne qu'il prônait avec enthousiasme. Il balance entre les procédés nouveaux et la vieille méthode. Le rouge, le vert, le

[1] IIÇ Rudders, die in 't geloof stonden,
zyn met Porphisia, onthooft,
en geworpen an de honden.

« Deux cents chevaliers, qui restaient fermes dans leur croyance, sont décapités avec Porphisia et jetés aux chiens. »

jaune, l'amaranthe et presque toutes les couleurs, réunies sur ce panneau, lui donnent un aspect bigarré : elles sont fines, mais dépourvues à la fois de hardiesse et de moëlleux. Les types manquent d'ailleurs complètement de beauté [1].

Un second tableau du même artiste se trouvait à Meulebeke, dans la maison qu'il habitait et que possède M. Carpentier. Il représente l'adoration des Mages. C'est une œuvre douce et tranquille, une œuvre flamande de l'ancienne école. La Vierge a une petite tête brabançonne, ronde et potelée. Le monarque en cheveux blancs qui baise les pieds du Christ, lui rend cet hommage avec une expression respectueuse et bien sentie. Le deuxième roi, qui se tient debout derrière lui, ôte sa couronne en signe de vénération; Joseph le salue à son tour, idée naïve très-naïvement rendue. Le prince nègre est insignifiant comme d'habitude et comme une foule de princes qui n'ont pas le visage noir. Le style flamand de l'époque règne dans tout le travail; on n'y sent presque nulle part l'imitation des peintres méridionaux. Point d'effort, nulle recherche. Van Mander exécuta probablement ce morceau avant l'année 1574, où il s'achemina vers l'Italie. J'ai obtenu du propriétaire qu'il en fît don à l'église de Meulebeke; on sera désormais sûr de voir une

[1] Quoique les ais de ce tableau se disjoignent, il est en assez bon état et n'aurait besoin que de légères réparations.

production de l'artiste-écrivain dans son pays natal [1].

Il y a quelques années, l'ancien logis de Van Mander contenait deux autres tableaux. L'un figurait le départ d'une troupe de croisés pour la terre sainte. Ils ornaient une de ces grandes cheminées à la mode au XVIe siècle. M. Toussaint, greffier de Bruxelles, les a enlevés de la place qu'ils occupaient et, avec l'insouciance d'un homme de loi, les a fait vendre aux enchères. Je ne sais ce qu'ils sont devenus. Quand j'ai visité l'obscure demeure, je n'y ai trouvé que deux femmes repassant leur linge, tandis que la bise grondait au dehors et que la pluie tombait sans interruption; car il faisait un temps à décourager Ruisdael lui-même, le peintre mélancolique; le ciel submergé par les nues, l'air plein de vapeurs, les arbres ruisselants et la terre inondée, tout semblait se dissoudre en eau.

[1] L'église de St-Martin, à Courtray, renferme un autre tableau que je crois de sa main : c'est le plus beau et le mieux dessiné. Il a pour sujet Saint Eloi consacrant l'église même : un personnage barbu, placé sur la gauche et tenant un livre, ressemble tout à fait à Van Mander. Le style étant d'ailleurs pareil, ces deux circonstances réunies donnent presque une certitude. Plusieurs femmes et un vieillard sont remarquablement peints.

CHAPITRE XV.

Développement du paysage.

Hans Vereycke. — Jacques Grimmer. — Molenaer. — La peinture en détrempe occupe à Malines 150 ateliers.—Jean Bol. — Les frères Valkenborgh. — Étranges prouesses de Kornélis Ketel. — La division du travail est appliquée à la peinture. — Mathieu et Paul Bril.—Différences du paysage flamand et du paysage hollandais.

L'analyse du poème de Karel van Mander nous a montré que, dès lors, les paysagistes flamands étaient célèbres dans toute l'Italie. Pour fonder cette réputation générale, le concours de plusieurs talents avait été nécessaire. Patenier et Henri à la houpe n'eussent pas suffi. Leur manière datait du siècle antérieur; ils suivaient la tradition des Van Eyck

et, ce style n'étant plus à la mode par delà les Alpes, on devait y apprécier faiblement leurs ouvrages[1]. Ils possédaient tout le fini, toute la gracieuse naïveté de la période sacerdotale; mais il leur manquait le libre dessin, la grande tournure, la hardiesse de pinceau que réclame le goût moderne[2].

[1] J'ai eu récemment l'occasion de voir chez le prince d'Œttingen Wallerstein, ambassadeur de Bavière à Paris, deux œuvres curieuses de Patenier. L'une représente Saint Christophe portant le petit Jésus. L'onde qu'il traverse paraît plutôt un bras de mer qu'un fleuve. Avec ses bords couverts de maisons, de châteaux et d'églises, elle occupe la majeure partie du tableau, dont le saint et l'ermite ne sont que des accessoires importants. Ces figures ont d'ailleurs, quant à l'exécution, une valeur très secondaire. Le premier plan du paysage rappelle tout à fait le style de Hemling, ses arbres obscurs, ses rivages élégants, ses ombres intenses qui se projettent sur l'eau. Le second plan est bleu comme dans le morceau d'Anvers. Des nuages assez bien rendus flottent au milieu du ciel, chose rare à cette époque. Sur le fleuve, on aperçoit de grands navires maritimes, comme sur l'Escaut. Le lointain laisse déjà voir les effets de la brume.

Le second tableau nous montre le supplice du Golgotha. Derrière les personnages, on découvre un château gothique et une éminence couronnée d'arbres, puis, au delà, une vaste campagne où les lois de la perspective sont très-bien observées. Des nuages encore mieux peints dorment dans le ciel. Un bleu vague adoucit les derniers plans.

[2] M. le prince de Ligne a fait l'année dernière l'acquisition d'un tableau de Henri à la houpe merveilleusement bien conservé. Il a pour sujet l'adoration de l'enfant Jésus, au milieu d'une ruine. La tête de Saint Joseph est très belle. Sur un pilastre apparait le fameux hibou; d'autres hibous sont dessinés dans les arabesques. On admire malgré soi le sombre azur du ciel, qui se rapproche un peu du vert. Le moelleux des carnations étonne et charme à la fois. L'excellence du travail range l'artiste au nombre des maîtres. On lit sur le vieux monument cette date bizarre : N80, c'est-à-dire 1580, l'N devant se décomposer ainsi IV. Comme ni la France, ni la Belgique, ni la Hollande

Voyons donc si leurs efforts pour donner au paysage une existence indépendante ne furent point secondés par d'habiles rivaux et de dignes successeurs.

Van Mander nous a conservé les noms et transmis quelques détails sur la vie de plusieurs d'entr'eux; mais presque tous leurs tableaux se sont perdus. Le premier dont parle l'historien est Hans Vereycke, de Bruges, surnommé le petit Jean. Il peignait très-bien le paysage et d'une manière fort agréable, unissant la fidélité de la représentation à l'élégance du travail. Il lui arrivait fréquemment de placer au milieu de ses campagnes une sainte vierge moins grande que nature. Son talent brillait aussi dans l'histoire et le portrait. « J'ai vu, nous dit Karel, un triptyque de sa main qui se trouvait hors de Bruges, au *Château bleu,* demeure de Claude van Mander, mon oncle ; sur le panneau central on découvrait Marie, entourée d'un site champêtre; sur les vantaux étaient peints le propriétaire, sa femme et ses enfants [1]. »

Quoique notre auteur, avec son désordre habituel, parle d'abord de Hans Vereycke, il mentionne plus loin des artistes qui ont dû le précéder : Jacques Grimmer entr'autres, né à Anvers et reçu dans la corporation des peintres de cette ville en 1546. Il eut Mathieu Cock pour maître au dé-

ne possèdent un seul ouvrage de Henri à la houpe, ce tableau est d'une valeur inappréciable.

[1] Van Mander, chap. IV.

but de son noviciat, puis Christian Queburgh [1]. Il fit un grand nombre de paysages d'après nature, copiés autour de la cité opulente et ailleurs. Tels étaient son mérite, son adresse à reproduire les divers objets, que, pour certaines parties, personne n'était plus habile : on n'osait lui donner que des rivaux. Il avait étudié soigneusement les effets de l'air et de la perspective, en sorte qu'il les rendait avec un talent hors de ligne ; l'œil s'égarait tout joyeux dans la profondeur limpide de ses horizons. Ayant la main légère et le coup d'œil exact, son travail était aussi rapide que son imitation fidèle. Il cultivait la poésie en même temps que la peinture, et jouait parfaitement la comédie. Les amateurs recherchaient beaucoup ses tableaux, qui avaient obtenu un grand succès [2].

Ce fut aussi un bon peintre de la nature que Cornélis Molenaer d'Anvers, appelé *Neel le louche*, à cause de son strabisme. Il exécutait admirablement les feuillages, soit dans leur nouveauté, lorsqu'une teinte d'or se mêle aux nuances de la verdure, et qu'ils parent l'extrémité des branches, comme de frêles pinceaux, ne jetant, pour ainsi dire, aucune ombre ; soit lorsque juin leur a donné leur épaisseur poétique et leurs fraîches ténèbres, soit lorsqu'ils tombent lentement au souffle de l'au-

[1] Né aussi à Anvers.
[2] Van Mander, t. Ier, p. 304.

tomne, semant tous les chemins de leurs débris, ou palpitent le long des rameaux avec une sorte de funèbre inquiétude. On était généralement d'accord pour louer cette partie de ses œuvres; les artistes l'admiraient encore plus vivement que le public. La manière de Molenaer rappelait celle des peintres en détrempe; « il ne se servait pas d'appuie-main, nous dit van Mander, et travaillait avec une rapidité peu commune. » Il n'avait eu néanmoins pour maîtres que son père, coloriste médiocre, et après la mort de son père, un autre barbouilleur qui était son oncle.

Grâce au talent qu'il possédait, Molenaer eût pu vivre dans l'aisance et le bonheur. Mais la nature lui avait donné un caractère faible; il ne savait pas diriger sa maison, et quand il voyait ses affaires en déroute, au lieu de s'occuper vaillamment à rétablir l'ordre, comme un bon capitaine cherche à rallier ses soldats, il perdait courage, prenait la fuite et se sauvait chez un débitant de liqueurs plus ou moins fortes. Les boissons finissaient alors d'assoupir sa volonté somnolente. Ses travaux se ressentaient d'une aussi fâcheuse conduite ; plus il tâchait de se consoler dans les tavernes, plus ses ressources devenaient précaires. Madame Molenaer était souvent contrainte d'aller demander le prix des tableaux, avant qu'ils fussent terminés; quand on lui donnait la somme, le peintre la buvait et adieu la peinture! il ne finissait pas l'ouvrage. Comme d'habitude, on en

rejetait la faute sur sa femme; car on accuse toujours le sexe aimant et faible des sottises de l'autre. Moïse lui-même a eu cette galanterie dans la Genèse. C'est une manière facile et victorieuse de se disculper.

Molenaer devint donc fort pauvre, et comme il était aussi très-doux, ses confrères purent l'exploiter sans vergogne. Il exécutait un beau paysage entre l'aube et le coucher du soleil; ils jugèrent donc lucratif de le prendre à leur service, moyennant un *daalder* ou 30 sous par jour. Ne bornant point là leur munificence, ils lui donnaient 35 centimes pour un fond de tableau. Je vous laisse à penser les ripailles que de semblables gains lui permettaient de faire! Il mourut à Anvers dans le dénuement, et l'on n'a point en conséquence pris la peine de recueillir la date de sa mort [1].

On environnait alors les appartements de grandes toiles peintes à la détrempe, qui tenaient lieu de tapisseries. L'usage en était si répandu que la préparation de ces toiles occupait à Malines au-delà de cent cinquante ateliers, indépendamment d'un bon nombre d'autres à Courtray et en différentes villes. On y avait d'abord peint des figures, comme Rogier van der Weyden; le paysage, d'une exécution plus facile et plus prompte, les avait ensuite envahies. Ceux qui les ornaient de pâturages, de fleuves, de

[1] Van Mander, t. Ier, p. 305 et 306. On sait seulement que Jean Nagel, son disciple, quitta ce monde en 1602.

montagnes, de bois et de châteaux méritaient moins le nom d'artistes que celui d'industriels. Mais si parmi eux se trouvait un homme doué d'un talent original, une constante pratique lui fournissait le moyen de le développer ; un grand peintre se formait insensiblement au milieu d'une troupe vulgaire. Il abandonnait alors la détrempe, sauf exception, et employait des couleurs à l'huile. Ainsi sortirent de l'ombre Pierre Vlerick, de Courtray, Jean Bol, Lucas et Martin Valkenborgh, de Malines. Les derniers, qui étaient frères, n'eurent pas besoin de quitter leur pays pour saisir le sens à la fois évident et mystérieux de la nature, sa beauté visible et ses beautés secrètes. Ils habitèrent soit leur commune, soit Anvers, jusqu'à l'époque où les iconoclastes dévastèrent les édifices religieux. Abandonnant alors la Flandre pour les villes d'Aix-la-Chapelle et de Liége, ils y travaillèrent beaucoup d'après nature; les bords de la Meuse et les montagnes des environs leur offraient d'admirables points de vue. Ces trois peintres se plaisaient mutuellement ; on les voyait toujours se promener ensemble et faire de la musique sous les tentes parfumées des bois, ou sur la mousse des plateaux qui dominent les vallées. Quand un peu de calme se rétablit dans leurs provinces natales, ils en reprirent le chemin et continuèrent leurs excursions au milieu des polders et des grandes plaines verdoyantes. Outre le paysage, Lucas savait fort bien

exécuter le portrait à l'huile, surtout en miniature; il employait aussi les vieux procédés des enlumineurs. Ce talent lui fit faire la connaissance de l'archiduc Mathias, qui lui proposa de le suivre à Linz, au bord du Danube; il le logea près de son palais et, lui demandant sans cesse des travaux, ne lui permit point de languir dans l'inaction. Mais lorsque les Turcs envahirent la Hongrie, Lucas n'aimant point les troubles s'éloigna au plus vite du théâtre de la guerre, comme il s'était jadis éloigné des provinces flamandes. Il revint mourir aux lieux où il était né [1]. Martin de Valkenborgh termina ses jours à Francfort. Il laissa plusieurs fils, aussi habiles peintres que lui.

Jean Bol se développa dans les mêmes conditions et dans la même ville que les frères Valkenborgh. Il vint au monde le 16 du mois de décembre 1534 et appartenait à une bonne famille. Il avait quatorze ans, lorsqu'un barbouilleur en détrempe lui donna les premières leçons de dessin. Quand il eut travaillé deux ans sous sa tutelle, il partit pour l'Allemagne. Heidelberg, assise au flanc d'une montagne couverte de bois, dans un poétique vallon, où murmure et blanchit le Necker, moitié rivière, moitié torrent, fut le lieu qui captiva notre jeune homme. Il n'y fit pas un plus long séjour

[1] « En is eyndelyck daer vertrocken, doe den Turck Hongheryen quam bekrygen. Lucas is daerboven in 't Landt gestorven. » En traduisant ces deux phrases, Descamps a fait un double contresens, que tous les auteurs ont reproduit.

que chez son premier maître et revint habiter Malines. L'étude fut dès lors son seul guide. Il peignait à la détrempe des scènes d'histoire ou de beaux paysages, qui se distinguaient par une habile ordonnance, par une exécution nette et ferme. Les sujets compliqués ne l'effrayaient pas : van Mander s'est amusé à décrire une de ses toiles, représentant la fuite d'Icare; on y voyait une immense perspective et de nombreux détails, une île, la mer, un fort, des rochers, des pâtres, des laboureurs, des plantes de tout genre. C'était un petit monde que couronnait l'azur profond du ciel. Bol travailla ainsi jusqu'en l'année 1572. Malines ayant alors été prise et pillée, il se sauva dans un complet dénuement. Les soldats espagnols lui avaient même ôté ses habits et il fut contraint d'aller à Anvers, sans autre costume que ses cheveux. Un amateur lui donna non-seulement l'hospitalité, mais de riches vêtements : il pût reprendre le pinceau et faire appel à son ancienne gaieté. Une circonstance le dégoûta de la peinture en détrempe; des individus achetaient ses toiles, les copiaient fidèlement et vendaient leurs imitations pour des originaux, subtilité fort lucrative [1]. Jean Bol n'exécuta plus dès lors que des miniatures. Son adresse dans ce genre de travail était si grande qu'il défiait la supercherie. Mais il vivait

[1] On exerce encore en Belgique cet honnête métier avec une prodigieuse effronterie. Les voleurs contrefont même la signature du peintre.

à une époque malheureuse où nul ne pouvait compter sur le repos. En 1584, au moment où le duc de Parme méditait le siège d'Anvers, notre artiste abandonna la ville, fatigué des séditions perpétuelles qui l'agitaient. Il promena son inquiétude de Berg-op-Zoom à Dort, de Delft à Amsterdam; ce fut en ce dernier lieu qu'il se fixa. Il y peignit un grand nombre de vues d'après nature, le port plein de vaisseaux, les rues pleines de monde, la campagne chargée de moulins hydrauliques et de bétail. Il multipliait dans ses œuvres les personnages et les motifs. On recherchait beaucoup ses élégantes miniatures, qui joignaient au fini de l'ancienne école la liberté du nouveau style; les graveurs aimaient à les reproduire par le burin. Il termina sa carrière le 20 novembre 1593.

Jean Bol avait épousé une veuve, qui ne lui donna point d'enfants; mais elle avait eu du premier lit un fils dont le nom ressemblait singulièrement à celui du peintre malinois: il s'appelait François Boels. Jean lui enseigna son art, mais le jeune homme mourut peu de temps après lui. Bol eut encore pour disciple Jacques Savery, frère et maître de Roland Savery, lequel déploya une habileté peu commune et viendra prochainement se placer de lui-même dans l'amphithéâtre historique, où nous convoquons toutes les gloires de la peinture néerlandaise[1].

[1] Van Mander, t. Ier, p. 322 et suivantes.

Ce qu'il y a de singulier, c'est qu'au XVIe siècle, on sembla revenir à la détrempe et à la miniature. Valkenborgh et Jean Bol ne furent point les seuls qui tentèrent ces voies écartées. Enghelrams, Pierre Boom, Joseph de Lierre, Vlerick, Hoefnaeghel et d'autres encore remirent en honneur les procédés du XIVe siècle. On fit de nouveau un grand nombre de livres enluminés. Cette époque de doutes et d'essais, qui avait perdu la trace nationale, ne savait plus quelle direction prendre, et au milieu de son incertitude, cherchait l'avenir dans le passé. Des expédients bizarres, qui dénotaient le même embarras, furent alors employés comme des ressources légitimes. Kornélis Ketel ne s'imagina-t-il pas de peindre avec les doigts seuls et sans le secours du pinceau! On le railla d'abord, on traita cette idée de folie; mais la nouvelle méthode réussit parfaitement. Il exécuta d'abord son portrait de différentes manières, et, à le voir, on n'aurait pu deviner comment il s'y était pris. Un *Démocrite* et un *Héraclite* ne parurent pas inférieurs. On acheta ces peintures étranges, comme de véritables curiosités. Mais si l'on peut dédaigner le pinceau, pourquoi faire usage de la palette? Ketel ne tarda point à se dire qu'elle était superflue; sa main gauche lui rendit les mêmes services. C'était beaucoup sans doute; ce n'était point encore assez. Quelle raison l'empêchait de peindre aussi de la main gauche? Il essaya et eut le plaisir de ne point échouer dans ce nouveau caprice. Le

succès augmentant la hardiesse, Ketel résolut de peindre avec le pied droit. Pour le coup la fanfaronnade sembla trop forte et l'on douta de sa raison. Se mettant à l'œuvre sans tenir compte des murmures, le hâbleur réalisa son projet. Le pied gauche eut ensuite son tour : il fallait bien que Ketel peignît du pied gauche! le moyen de ne pas tenter cette épreuve! de faire une halte soudaine dans une si bonne route! Notre artiste parvint encore à ses fins. Vous croyez peut-être que ce fut le terme de ses exploits? Détrompez-vous. Il avait tracé des tableaux avec chacun de ses membres séparément; il voulut les employer tous les quatre à une même production. Le voilà donc se barbouillant les pouces et les orteils, avançant un pied, puis une main, puis un autre pied, puis une autre main, faisant une sorte de gymnastique et donnant par sa joie puérile la mesure de sa vanité [1].

Mais le XVI[e] siècle ne se perdit pas toujours dans des voies trompeuses; il ne commit pas toujours des fautes et des excès. Tant qu'une nation renferme en elle un principe vital, tant qu'elle n'est point

[1] Cette forfanterie suggère à Descamps de bonnes réflexions; le cas est si rare que nous allons les transcrire : « Dès qu'on peut mieux peindre avec le pinceau qu'avec ses pieds et ses mains, pourquoi abandonner un usage plus facile et plus sûr? Le but d'un artiste étant de faire le mieux qu'il est possible, on doit préférer la manière de bien faire facilement à celle de mal faire difficilement. Voilà pourquoi les poètes ont renoncé aux sonnets, aux acrostiches et aux bouts-rimés. »

tombée dans le relâchement et l'abrutissement qui précèdent la mort, les crises de sa destinée amènent de favorables conséquences. A l'état organique, la nature possède une force merveilleuse; comme l'arbre frappé d'un coup de hache, elle distille une gomme d'or par ses blessures. En négligeant l'art national, les peintres flamands conquirent au delà des Alpes la science moderne; ils sortirent de l'étroite chapelle où s'agenouillaient leurs devanciers, puis cheminèrent sans crainte à travers le monde. Ce ne fut pas la seule révolution qu'ils accomplirent. La synthèse de l'école brugeoise devait faire place à l'analyse, d'après une tendance invariable de l'esprit humain : il fallait que la division du travail s'effectuât dans la peinture. Chaque genre fut cultivé d'une manière indépendante et chacun d'eux y gagna en profondeur et en variété. L'élégance facile de la nouvelle méthode, les recherches, les études spéciales des artistes portèrent leurs talents jusqu'au degré qui avoisine la perfection intrinsèque et absolue. Quand le siècle de Rubens se leva jeune et frais de la couche des âges, il trouva tout préparés les instruments de sa gloire.

Nous avons vu comment d'année en année on apprit à mieux rendre la nature; mais nous avons été contraints de passer sous silence une foule d'hommes, qui se rendirent célèbres en développant le paysage. Fallait-il multiplier les preuves, écrire des notices plus ou moins dépourvues d'intérêt et de charme

sur François Mostaert, élève de Patenier, sur Hans Soens, élève de François Mostaert, sur Nicolas Rogier, Hans Kaynot, Henri van Cleef, Pierre Balten, Joseph de Lierre, Cornille de Witte, Louis de Vadder, Jean Nieulant et Gilles de Cooninxloo? La réputation du dernier fut considérable; mais où sont ses œuvres? A peine si on lui attribue deux ou trois pages douteuses que possède l'Allemagne[1]. Il est bon que l'histoire tienne note de pareils artistes, mais elle ne peut leur accorder une longue attention.

Les peintres de ce temps qui nous ont laissé le plus d'œuvres bucoliques sont les frères Bril. Nés tous les deux à Anvers, ils passèrent dans la pauvreté la première partie de leur existence. On a très-peu de détails sur leur sort ultérieur. L'aîné, qui s'appelait Mathieu, orna de paysages les salles et les galeries du Vatican; il déroula, entr'autres sujets, à l'étage le plus élevé, des processions romaines, qu'il peignit à fresque. Il mourut en 1584, âgé de trente-quatre ans. C'est tout ce que l'on sait de lui.

Paul Bril[2] reçut d'abord les leçons d'un médiocre artiste Anversois, Damien Wortelmans. A quatorze ans, il peignait en détrempe, pour gagner sa vie,

[1] Dans la galerie impériale de Vienne et dans celle de Lichtenstein.

[2] Né en 1556.

des boîtes et des dessus de clavecins, remplissant d'ailleurs par force d'autres besognes du même genre. Il quitta Anvers pour Bréda, puis Bréda pour Anvers, sans faire fortune dans l'une ou l'autre ville. Dès qu'il eut vingt ans, il prit le chemin de la France, malgré le désir de ses parents, qui voulaient le garder près d'eux. Il fit un séjour à Lyon, et s'achemina ensuite vers Rome, où l'attendait son frère. Quoiqu'il eût montré peu de facilité dans ses premières études, il déploya tout à coup un vrai talent de paysagiste. Ses productions furent nombreuses. Il cultivait également la fresque et la peinture à l'huile, tantôt coloriant de vastes espaces, tantôt représentant sur cuivre ou sur toile de petites vues agrestes, que se disputaient les amateurs. Son ouvrage le plus important fut celui qu'il exécuta dans une nouvelle salle du palais des souverains pontifes, en 1602 : il avait 68 pieds de large et une grande hauteur. On y voyait l'épisode de Saint Clément attaché à une ancre et jeté dans la mer : des anges descendaient du ciel. L'œuvre était remarquable non-seulement par ses proportions, mais encore par sa beauté. Il peignit en outre, dans la chambre où le pape couchait durant la saison brûlante, six paysages d'après nature, retraçant des monastères voisins de Rome, bâtis sur d'agréables collines. Un certain cardinal Matheo et son frère Hasdrubal lui firent représenter chez eux d'autres scènes champêtres, agrandissant, pour ainsi dire,

leur palais de toute la profondeur des perspectives[1].

On admirait beaucoup l'exactitude de ses images et le soin avec lequel il caractérisait et spécifiait les arbres. Ses tableaux étaient donc fort recherchés par les princes et les seigneurs; on en donnait de grandes sommes dans les ventes publiques. L'auteur finit ses jours à Rome, en 1622, âgé de 66 ans[2].

On peut assez bien juger la manière de Paul Bril, d'après les tableaux que renferme le Louvre. Ils sont au nombre de sept. Dans le premier, une éminence d'un vert pâle s'élève sur la droite, portant à mi-côte une vieille tour. Des flancs de cette colline sort une rivière, qui tombe en cascade près d'un groupe de rochers. Un pont de bois sert à franchir le sinueux courant; deux pêcheurs gouvernent une barque, deux autres les considèrent. Un massif d'arbres occupe la rive gauche, par delà le torrent, et se détache sur un ciel d'un bleu très-pâle, voilé presqu'entièrement de nuages gris.

Dans un autre tableau, on aperçoit une grotte creusée de part en part au milieu des roches. La

[1] Van Mander, t. 2, p. 150 et suivantes.

[2] « Tandem autem Romæ è vivis excedebat anno 1622, multà laude cumulatus, dolentibusque eumdem omnibus artis peritis. » Sandrart, *Académie allemande*, page 278. C'est le seul auteur qui indique l'année où Paul Bril est mort. Ni Houbraken, ni Campo Weyerman, ni Roland van Eynden ne s'occupent de lui. Descamps le fait vivre quatre années de plus, mais d'après quelle autorité?

butte que forme ces dernières se couronne d'une végétation basse, mais puissante et allègre. Le côteau pierreux a pour pendant un groupe d'arbres touffus et obscurs. L'intervalle laisse découvrir une plaine bleuâtre, qui s'étend à l'infini. Plus près du spectateur, le dieu Pan poursuit la nymphe Syrinx jusque dans les roseaux. Voilà toute la composition; mais le travail est d'une grande énergie; la force, la douceur et le velouté des ombres rappellent la manière de Hemling.

Le Saint Jérôme, priant au fond d'une vallée du mont Carmel, a un aspect majestueux. On dirait que le silence a choisi pour demeure l'austère et indigente nature qui l'environne. L'éclat du firmament n'y jette pas la moindre gaieté. C'est du reste le seul paysage où le ciel ait revêtu la couleur du saphir. Les autres [1] ne renferment aucune parcelle de lumière italienne. De grands feuillages noirs, des terrains pâles ou obscurs, des rivières mates ou limoneuses composent un ensemble assez triste, mais d'une tristesse, pour ainsi dire, toute physique. On ne sait quelle heure du jour éclaire faiblement l'espace. On dirait à voir ces teintes uniformes que le temps a suspendu sa course et arrêté le soleil. Aux continuelles variations du transparent fluide a succédé une monotone permanence.

Presque tous les Hollandais ont adopté cette ma

[1] Ceux que nous avons décrits et les numéros 370, 371.

nière que Paul Bril employa le premier. Leurs ouvrages semblent monochrômes. Pas une couleur franche et nette; on dirait que le prisme n'existait pas pour eux. Le brun, le jaune fade, le blanc terne, le vert indécis, forment la gamme entière de leurs nuances [1]. A peine si l'on peut distinguer l'eau du sol qui l'entoure, le ciel des nuages, et les nuages des collines.

Ces espèces de camaïeux ne sont pas une fiction pittoresque. A certaines heures du jour, la nature offre pendant l'automne des perspectives semblables, quand une brume assez forte, mais transparente encore, baigne lès champs, les vallons et les bois. Elle amortit le rayonnement et empêche la réflexion de la lumière. Les nuances des objets deviennent mates et sombres. L'humide voile produit, sinon le même effet que la nuit où se perdent les couleurs, au moins que le crépuscule où elles s'éteignent. Les arbres qui ont soutenu sans pâlir les premiers froids, composent une masse brune, légèrement glacée de vert. Par une suite de dégradations infinies, cette teinte arrive à l'or terne des feuillages mourants. Le brouillard suspend aux rameaux dépouillés comme une nouvelle tenture floconneuse, peinte en gris de lin. Un bleu fade estompe les collines, les profondeurs de l'horizon,

[1] Nous avons déjà parlé de cette monotonie dans notre premier volume, p. 105.

tandis que le ciel s'enveloppe de nuages roux et blanchâtres. N'est-ce point là un paysage de Ruisdaël, de Wynants, de Paul Bril et d'Everdingen? Ces fantaisies de la nature ne doivent-elles pas se reproduire plus souvent dans la Néerlande que partout ailleurs ?

Mais si les couleurs de notre artiste sont vagues, les tons qu'il leur donne sont fermes et vigoureux. Il les rehausse d'ailleurs par des contrastes. Son dessin a une grande précision et quelquefois même semble un peu dur. Le feuillage des arbres compose des masses denses et serrées, où l'effet général domine et où les détails ressortent néanmoins parfaitement. On dirait que l'on a sous les yeux la végétation du Poussin. Ils sont groupés avec art et d'une élégante tournure, comme le remarque Deperthes[1]. « En songeant, dit ce critique sagace, que Paul Bril a su perfectionner la manière de ses prédécesseurs, qu'il a, le premier, placé l'horizon de ses tableaux à une élévation bien moindre qu'on ne le faisait avant lui, que ses paysages de pure invention décèlent en lui une imagination riche et féconde; enfin que des beautés incontestables balancent dans ses ouvrages des défauts qui tiennent moins au talent du peintre qu'à l'état de son art au temps où il vécut, il est sans doute permis de réclamer contre

[1] *Histoire de l'art du paysage, depuis la renaissance jusqu'au dix-huitième siècle*, page 38. Paris, 1822.

l'excessive sévérité avec laquelle on juge maintenant un artiste qui a joui d'une grande réputation de son vivant, et même pendant plus de cent cinquante années après sa mort. »

En effet non-seulement Sixte Quint lui témoigna une estime et une bienveillance peu ordinaires, non-seulement il lui continua la pension qu'il avait accordée à Matthieu, mais un autre pape, Clément VIII, le protégea, le combla de bienfaits, et se prit pour lui d'une telle amitié qu'il venait fréquemment le voir travailler. « Annibal Carrache lui-même ne dédaigna point d'associer ses talents à ceux de Paul Bril, et de contribuer à l'embellissement de ses paysages par des figures peintes de sa main ; il semble que cette dernière marque de considération devait d'autant mieux garantir ce dernier de l'inconstance de la faveur publique, que le fondateur de l'école bolonaise, cultivant le paysage avec distinction, était plus que personne capable de bien juger le mérite des productions de ce genre, et de les apprécier à leur véritable valeur [1]. »

Le musée du Louvre possède de lui deux ouvrages microscopiques, où l'on remarque une grande similitude avec les tableaux des Breughel. Le bleu y domine, surtout dans les fonds. Le travail en est délicat, mais un peu flou. On y voit un moulin, une

[1] *Deperthes*, page 40. Parmi les tableaux du Louvre, deux sont ornés de figures d'Annibal Carrache.

église, des chariots, des paysans, une rivière que sillonnent des barques. Pour le goût de Matthieu, il faudrait l'étudier en Italie ; les gravures de Hondius, ne retraçant que la composition, ne permettent pas de se prononcer. Les deux toiles du Louvre qui portent son nom nous paraissent apocryphes. Le livret les a toujours attribuées à Paul. Mais comme elles sont d'un mérite inférieur, plus pâles, plus bleuâtres que les autres, cette dissemblance a inspiré l'envie de les mettre sur le compte de son frère. Nous attendrons que l'hypothèse soit justifiée par des preuves.

Paul Bril forma des élèves, tels que Balthazar Lauwers, Augustin Tassi, Ricart, Spirinx, Vroom et Guillaume Nieulant, qui reproduisit à l'aide du burin un bon nombre de ses tableaux. L'action qu'il a directement exercée augmente donc son importance personnelle et historique.

Une chose qui étonne dans ses paysages comme dans les autres tableaux, d'ailleurs si variés, des peintres flamands, c'est une absence totale de mélancolie. Les vallées désertes, où se promène le chevreuil, les bois touffus, les rochers couverts de neige, la tristesse d'un ciel morne et lourd, les ombres du soir qui donnent tant de caractère aux plus simples campagnes, mais surtout aux lieux sauvages et incultes, les Belges les retracent sans émotion, avec une patience et une habileté lymphatiques. L'œuvre est digne d'éloges, mais l'artiste n'a pas frémi de-

vant sa toile. Il a pu représenter d'une main tranquille ces nuages d'où tombent les idées funèbres; ces grandes routes jadis pleines de voyageurs, maintenant solitaires, dont le gazon a peu à peu envahi les bords et dont la pluie déchausse les grès moussus, pendant que leurs vieux arbres se tendent les bras, étonnés de leur fraîcheur et du silence qui les environne; les derniers jours de novembre enfin, où l'on découvre pour la première fois les rameaux nus se détachant sur un ciel grisâtre, la terre jonchée de feuilles brunes et les saules roses dominant l'herbe pâle des prairies. Dans les tableaux d'histoire, dans les scènes pieuses, même défaut d'attendrissement. De la verve, de la chaleur, de la puissance; aucune expression lyrique, nulle trace de ces défaillances de l'âme, qui engendrent la poésie la plus profonde et les plus nâvrants chagrins de la destinée humaine. Les populations flamandes ne remarquent les violences de la nature que pour les braver, pour leur insulter par de joyeux propos. Tant que la bière mousse dans les schopes, que la houille flamboie dans le poèle, elles narguent l'inclémence des saisons, rappelant ces Gaulois qui lançaient des flèches contre le ciel, quand ils entendaient gronder le tonnerre. Mais aussi rien chez eux qui énerve, qui débilite la pensée. Du temps de Hemling ils n'exprimaient que des affections calmes et sereines; du temps de Rubens, ils n'exprimèrent que la force, l'ardeur, l'emportement et la volonté.

Il faut aller jusqu'en Hollande pour trouver des sentiments mélancoliques : sur cette terre que menacent les flots, l'esprit s'enveloppe de brume, comme l'horizon, et les ténèbres de l'atmosphère descendent dans les cœurs. L'homme se trouble enfin devant la colère des éléments; il fléchit sous l'animosité d'un climat inexorable.

CHAPITRE XVI.

Développement de la peinture d'intérieurs.

Jean Fredeman nait à Leuwaarden, en Frise. — A 42 ans, un livre d'architecture lui révèle sa vocation. — Adroites peintures qu'il exécute. — Il devient célèbre dans toute l'Europe. — Ses nombreux voyages. — Il forme Henri van Steenwyck, le père. — Talent de ce dernier.

Si la Belgique peut réclamer l'honneur d'avoir compris et rendu la première la poésie de l'architecture, si elle peut mettre ce fait hors de doute en montrant les magnifiques intérieurs de Jean Van Eyck et de Hemling, que nul peintre n'a éclipsés par la suite, ce fut néanmoins un hollandais, Hans Fredeman, qui en composa un genre spécial. Le lieu

où il vint au monde n'est pas une circonstance indifférente. Il vit le jour à l'extrémité des Pays-Bas, dans cette province de Frise que la mer du nord tourmente de ses orages. Là, sur d'humides prairies, sous un ciel funèbre, où nagent la mouette et le pétrel, où commencent à rôder les oiseaux du cercle boréal, quelles séductions la nature exerce-t-elle encore? Il ne lui reste que l'engageante beauté de la femme et la tragique beauté de ses tempêtes. Elle forme donc avec soin, avec plaisir la robuste et élégante Frisonne, accumule les nuages dans l'atmosphère et pousse le long des grèves une mer inquiète, toujours sombre et toujours furieuse. La rudesse du climat augmente l'amour de l'homme pour sa demeure. Il porte une affection réelle aux monuments qui l'abritent. Chez lui, près de son feu de tourbe, à l'église où il implore le créateur, à l'hôtel de ville où il délibère, les murs qui le protègent lui inspirent une sorte de reconnaissance. La pluie bat son étroite fenêtre, bat les hautes croisées de l'édifice public; un vent lugubre agite la porte extérieure; la lumière change de tons, de nuances, devient tour à tour blafarde et vive, sinistre et joyeuse; il en observe, il en étudie les effets; or, ces effets combinés avec ceux de la perspective, sont le principal moyen, je pourrais dire l'unique ressource du genre.

Fredeman, surnommé *le Frison* [1], naquit à Leu-

[1] *De Vries*, en hollandais; on a pris ce sobriquet pour un nom de famille : Descamps a induit tout le monde en erreur.

waarden, en 1527. Son père, qui était allemand, exerçait les fonctions de canonnier sous les ordres du général Schenk. Notre jeune homme placé d'abord chez un artiste d'Amsterdam, qui habitait la capitale de la Frise et s'appelait *Reijer Gerritsz*, semblait se destiner à la peinture sur verre. Ce premier maître lui donna des leçons pendant cinq années, puis il alla poursuivre son apprentissage à Kampen, dans l'atelier du peintre de la ville; c'était malheureusement un barbouilleur inepte, que son élève quitta au bout de deux ans. Il prit alors le chemin de Malines, et se mit sous les auspices de ces décorateurs dont nous avons déjà parlé. Quoique souvent malade, il pratiqua la détrempe avec courage. Il travailla aux arcs de triomphe que l'on éleva dans cette commune et dans la ville d'Anvers, en 1569, pour le passage de Charles-Quint et de son fils. Jean Fredeman à cette époque avait 42 ans. Mais, chose singulière, il n'était pas encore entré dans le chemin qui devait le conduire au but de tous les artistes, cette gloire qu'ils ont parfois l'air de dédaigner. Une circonstance l'y poussa.

Ayant épargné quelque argent, il voulut revoir son pays et alla s'établir à Collum, dans la Frise. Chargé de peindre à l'huile un tableau d'autel, il fit la connaissance d'un menuisier, qui lui vendit probablement le panneau. Cet homme possédait le livre de Serlio, ou le Vitruve publié par Pierre Koek d'Alost; on ne sait pas bien lequel des deux ouvrages.

Mais que ce fut l'un ou l'autre, cette lecture exalta Fredeman : il passa les jours et les nuits à transcrire le précieux bouquin. Il s'enthousiasma ainsi pour l'architecture et ne rêva plus que monuments. Une fois ce travail terminé, il regagna Malines. Un certain Claude Dorici, peintre, le pria de traiter plusieurs sujets, où ses nouvelles études étaient nécessaires. Mais ce qui le fit principalement remarquer, ce fut un intérieur qu'il acheva, l'artiste Cornélis van Vianen étant mort. On n'a aucun détail sur le dernier; mais lui aussi cherchait dans les édifices de pittoresques modèles; une œuvre d'art en produisait une autre sous son pinceau. Il lui manquait une seule chose, peu importante pour réussir, mais importante pour l'histoire : il n'avait pas de talent et peignait avec une extrême difficulté. L'esprit d'émulation aiguillonna Fredeman; il déploya toute son adresse, tout son savoir; l'exécution devenant plus libre et plus sûre, le tableau changea complétement de physionomie.

Les amateurs voulurent dès lors employer son pinceau à un genre d'ornements très-populaires dans les Pays-Bas. On y décore les murs des jardins, cours et péristyles de peintures grossièrement tracées, mais où se révèle çà et là quelque intention poétique. A Anvers, dans le parterre de Guillaume Key, élève de Frans Floris, il représenta en perspective un porche de bois; puis un plus grand pour Gilles Hofman, sur un mur qui faisait face à

l'entrée de sa maison. Par les intervalles de la structure, on croyait apercevoir un jardin. Quelques nobles allemands y furent trompés; le prince d'Orange lui-même se laissa induire en erreur : les objets peints lui semblèrent des objets réels.

Fredeman venait d'entrer en pleine eau dans le courant des succès lucratifs. Les trompe-l'œil ravissent toujours la foule et amusent même des spectateurs plus distingués. On s'arracha l'ingénieux Frison. Les troubles des Pays-Bas l'ayant contraint de se réfugier en Allemagne, il y fut traité avec une aussi grande faveur. Il y éleva des arcs de triomphe, durant l'année 1570, pour la fille de l'Empereur, qui s'acheminait vers l'Espagne.

Mais l'admiration populaire éclata surtout, quand une amnistie générale et une paix transitoire l'eurent ramené dans les Flandres. A Bruxelles, le trésorier Molkeman le chargea presque aussitôt de lui peindre en perspective un pavillon d'été. L'artiste y simula une porte ouverte, qui donna lieu à une espièglerie. Pierre Breughel étant survenu, en l'absence de Fredeman, et ayant trouvé tous ses instruments près de l'ouvrage, exécuta à la hâte, au fond de la chambre que l'on découvrait, un paysan et une paysanne dans les transports de l'amour. L'œil en feu, la chemise au vent, ils excitaient le sourire de quiconque les voyait. Le Frison fut bien étonné, quand il revint. Il craignait que le maître du logis ne se fâchât, et voulait passer l'éponge sur la scène

voluptueuse. Mais le propriétaire enchanté n'eut garde de le permettre.

A Anvers, on le chargea de surveiller les travaux de fortification que la régence avait prescrits. Fredeman resta dans la ville jusqu'au moment où le duc de Parme y entra, l'épée à la main, en 1585. Wolfenbutel et Brunswick le reçurent alors : le prince Jules y fut son protecteur et la mort seule détruisit leur union. Fredeman alla bientôt après s'établir à Hambourg [1]. Il y fit dans une chapelle de l'église St-Pierre, pour un certain Jacques Moor, autrefois bijoutier, un de ces tableaux commémoratifs que les Néerlandais placent au-dessus des sépultures. Il représentait le Christ foulant aux pieds le diable et la mort : plus bas, on remarquait deux battants de porte à demi-ouverts, entre lesquels on se figurait voir un escalier, au delà d'un vestibule. Cette partie du travail occasionna bien des gageures. Beaucoup de personnes affirmaient que c'était une porte réelle, et un Waiwode, ou comte Polonais, intendant de la cour, perdit plusieurs milliers de florins, en soutenant qu'il ne se trompait pas. D'autres paris moins forts s'engageaient, les uns pour une tonne de beurre, les autres pour une certaine quantité de bierre ou pour d'autres objets. Ceux qui étaient battus, maudissaient le peintre et lui souhaitaient toute espèce de mésaventures [2]. Pour ser-

[1] En 1591.

[2] Ici, comme dans beaucoup d'endroits, Van Mander est si grossier

vir de cadre à l'image, il avait figuré une corniche que soutenaient deux cariatides; celles-ci paraissaient être de bois sculpté. Au-dessous de la corniche, à une certaine hauteur, pendait une lampe allumée, qui semblait véritable. Elle provoqua aussi mainte discussion et une foule de gageures. Fredeman s'en lavait les mains, reconnaissant qu'il avait voulu leur faire illusion, mais leur rappelant aussi qu'il ne leur avait pas donné le conseil de hasarder leur bourse.

Van Mander cite beaucoup d'autres faits analogues, qui ont un certain air de légende. Nobles et marchands s'extasiaient à la vue des trompe-l'œil de Fredeman. Tantôt c'était une palissade de planches fictives; au milieu de la clôture s'ouvrait une porte, qui laissait apercevoir un étang, où flottaient des cygnes; alentour se dressaient des arbres, qui dominaient l'enceinte de leur feuillage varié. Tantôt c'était un plafond couvert d'arabesques; une coupole s'arrondissait dans le centre; elle était ouverte par le sommet et au-delà de ce dôme chimérique, on pensait voir l'azur profond du ciel. Une fois, pour réjouir l'Empereur, il fit rabotter les portes d'une grande salle; puis, sur la jointure, il pei-

qu'on ne peut le traduire. « En die 't verlooren, hatten 't dan niet weinig geladen op den schilder, wienze, onder andere zegeningen, toewenschten, dat hy met bei zyne handen, om dit zein bedrog, in den drek mogt vallen. » Cela rappelle les orgies flamandes et certains bons-hommes de Patenier.

gnit des colonnes si bien imitées que l'on ne pouvait découvrir l'artifice. Lorsque le monarque fut dans la pièce, il crut qu'un magicien avait fermé les murailles derrière lui. L'artiste fut obligé de le conduire et de mettre un terme à l'enchantement.

Ces prouesses de notre artiste firent tant de bruit qu'elles inspirèrent un docte quatrain :

Pictorum summus, celebrat quos optica virtus,
Friso probant artem regia tecta tuam.
Cum tua sint opera hoc variis subnixa columnis,
Spectabit longo tempore posteritas.

« O Fredeman, le plus grand des peintres que les illusions de l'optique aient rendus célèbres, les plafonds des demeures royales prouvent ton habileté ; comme de nombreuses colonnes soutiennent tes œuvres dans les palais, la postérité les admirera longtemps. »

Ceux qui ont loué ainsi les artifices du Frison, ne se doutaient pas qu'ils écrivaient l'épitaphe de sa gloire ; les rois, les empereurs sont morts ; le temps a frappé du pied les voûtes de leurs châteaux ; il reste des princes qui aimaient l'artiste un peu de poussière, il reste des monuments quelques vains débris, et l'histoire cherche dans ces ruines le souvenir de Fredeman, comme on cherche des ossements problématiques dans une tombe écroulée.

Notre hollandais ne mania pas seulement la brosse et le pinceau ; il fit encore un grand nombre de dessins architectoniques et de dessins d'ornements. Il traça, par exemple, quatorze morceaux pour le graveur Jérôme Cock : puis vingt-six autres.

C'étaient des plans d'églises, de jardins, de palais et de vastes salles. Il lui livra en outre des croquis de perspectives, d'encadrements et de sépultures. Pour Gérard de Jode, il esquissa des modèles de fontaines et un livre sur les cinq ordres d'architecture. Philippe Galle lui demanda d'autres projets, devant servir aux menuisiers, tourneurs, ébénistes et carrossiers. Fredeman parait avoir consacré le premier à l'industrie les ressources de l'art. Mais ce qu'il fit de plus bizarre, ce fut un petit ouvrage intitulé : *Théâtre de la vie humaine;* chaque ordre grec y représentait un âge de notre existence : le composite figurait la jeunesse, le toscan la vieillesse; une ruine était l'emblème de la mort [1]. Il publia vingt-six volumes d'armoiries, de compartiments, de grotesques et de médaillons.

Fredeman peignait quelquefois à l'huile des tableaux d'histoire. Il représenta de la sorte le Christ chassé du temple par les Pharisiens : ce morceau ornait l'église St.-Pierre, à Hambourg; l'artiste suspendit en face un Christ expulsant les marchands du temple : deux sujets analogues, qui allaient fort bien ensemble. Comme il devenait vieux, il entreprit une tour de Babel, où il multiplia telle-

[1] Cet ouvrage a été gravé par Pierre Balten. J'ai eu dernièrement l'occasion de voir un autre livre fort remarquable du même artiste : *Variæ architecturæ formæ : a Johanne Vredemanni Vriesio magno artis hujus studiosorum commodo inventæ; Antuerpiæ, excudebat Theodorus Gallæus*, MDCI.

ment les détails et à laquelle il donna tant de soins qu'il faillit en perdre la vue. Cette composition fut achetée par un habitant d'Amsterdam.

Notre artiste forma trois élèves; Paul et Salomon, ses fils, marchèrent sur ses traces; Henri van Steenwyck, le père, fut son disciple. Paul égalait presque ses tours d'adresse. Il exécuta chez l'Empereur une galerie feinte, qui paraissait aboutir à un jardin, où ruisselait une fontaine. Quoique le prince l'eût commandée lui-même et l'eût vu peindre, il oublia plusieurs fois que c'était une simple illusion et se dirigea vers le portique pour s'y promener. Salomon mourut à La Haye, en 1604. Son père et son frère étaient encore vivants; on ne sait ni à quelle époque, ni dans quel lieu ils ont terminé leurs jours. Pas un des successeurs de Van Mander ne leur accorde une ligne.

Henri van Steenwyck l'aîné continua glorieusement leur œuvre, ou plutôt transporta leur manière du monde réel et bourgeois dans le monde supérieur de l'idéal. Ce qui n'était guère qu'un amusement pour les badauds de toute classe devint un genre digne des hommes délicats. Le nouveau peintre se fit surtout remarquer par l'invention; abordant une route peu connue, il y trouvait une fraîcheur printannière et des beautés virginales. Une partie des effets qu'il observa, qu'il sut rendre, ont été depuis lors constamment reproduits. Les amateurs ont une grande estime pour ses compositions pleines d'ori-

ginalité, mais devenues très rares [1]. Bien avant que les poètes songeassent à décrire les merveilles des cathédrales. Steenwyck les peignait : la lumière du jour et les rayons de la lune, les ombres naissantes et la flamme débile des cierges répandaient sur ses toiles une mystique poésie. On écoutait le silence de ces grandes nefs, où l'illusion promenait le spectateur.

Henri était né dans le village hollandais de Steenwyck, on ne sait à quelle date [2]. Il reçut, comme nous l'avons dit, les leçons de Fredeman. Sa touche est un peu rude, mais son dessin ferme, son travail soigné ; il composait fort habilement. Le maître fit partout valoir son élève, de sorte qu'il vendit bientôt ses productions d'une manière très-lucrative. Jeté par le destin au milieu d'une période funeste, il mena une vie errante ainsi que presque tous les artistes de son époque. Il suivit dans leurs excursions les Valckenborgh et Fredeman. Après avoir longtemps rôdé çà et là, il finit par s'établir à Francfort sur le Mein [3]. Il y mourut en 1603, laissant un héritier plus habile que lui, le fameux Steenwyck, et deux élèves immortels, les *Neefs,* père et fils [4].

[1] Rathgeber, *Annalen der niederländischen Malerei,* p. 301.

[2] Vers l'année 1550.

[3] Selon Descamps, on lui aurait proposé pour le retenir un établissement avantageux.

[4] Van Mander fait mourir le vieux Steenwyck en 1603, Descamps en 1604 ; le dernier assure avoir vu à Paris, chez le comte de Vence, un tableau du peintre portant cette date. Il aurait terminé ses jours peu de temps après l'avoir fini.

Les voilà maintenant toutes grandes ouvertes les portes de ces châteaux, où Rembrandt doit asseoir des philosophes en méditation, des penseurs graves et inquiets; nous allons pénétrer, avec Pierre de Hooghe, dans les salles à demi-obscures, où il fait sourire d'élégantes bourgeoises, dans les avenues splendides, où passent de riches cavaliers; nous allons voir grandir et s'approfondir sur un étroit espace les nobles monuments que le génie élevait en l'honneur du Christ et de ses doctrines, comme pour le consoler de leur impuissance. Il avait dit aux hommes : « Vous êtes tous des frères, aimez-vous, protégez-vous; » et les hommes, séparés en deux castes, l'une de maîtres farouches, l'autre de serfs avilis, semblaient renier même les lois naturelles. Il avait dit : « Mortifiez vos passions; » et les passions brutales ne se courbaient sous le cilice qu'après s'être usées dans les spasmes de la débauche. Il avait dit : « Je vous apporte une éternelle paix; le fer meurtrier sera bientôt converti en socs de charrue; » et de toutes parts, la guerre incendiait les villes, jonchait les plaines de cadavres, perçait les entrailles des femmes et massacrait les enfants. Il avait dit : « Mes ministres seront vos soutiens aux jours de l'épreuve; ils nourriront le pauvre, essuieront les larmes du malheureux; » et les prêtres faisaient main basse sur les richesses de ce monde, dépouillaient les héritiers, vendaient le ciel, oubliaient la misère, s'associaient à la noblesse, in-

troduisaient la luxure et l'orgie sous les voûtes silencieuses des cloîtres. Des plaintes montaient vers le ciel de tous les points du globe, comme avant son martyre et ses prédications héroïques. Il semblait être mort pour la gloire du sacrifice, pour rajeunir la poésie expirante, pour tirer de sa langueur un art qui tombait en consomption. Aussi l'art chrétien lui-même avait-il l'air d'un gémissement sublime; des douleurs innombrables venaient sangloter dans ses basiliques par les lèvres des jeunes filles, par la bouche des vieillards et les retentissantes imprécations de l'orgue. On eût dit que toutes ces voix appelaient le Rédempteur pour lui demander compte de ses promesses; on eût dit qu'elles lui criaient du sein des ténèbres, qui attristaient le mélancolique édifice : « Tu nous avais remplis d'un espoir sans bornes; tu nous avais annoncé le règne de la vertu, de la fraternité, de la sagesse et du repos. Nous souffrons, nous nous entr'égorgeons, nous nous rendons mutuellement la vie amère; oh! combien tu nous as trompés! »

CHAPITRE XVII.

Marines, fleurs, batailles et animaux.

Cornélis Vroom, premier peintre de marines. — Jean Snellinck, premier peintre de batailles. — Peintres de fleurs : Jean Louis Van den Bosch. — Jacques de Gheyn. — Peintres d'animaux : François Pourbus, le vieux, et Hoefnaghel.

On a pu être étonné de ne voir encore paraître sur la scène aucun peintre de marines. Dans une région sortie des flots, comme les Pays-Bas, il semble qu'on aurait dû reproduire de bonne heure les beautés changeantes et les dramatiques frénésies de l'océan. Mais il faut une grande science de la perspective, une adresse consommée pour faire un tableau d'une masse liquide. Toutes les ressources de l'art sont

alors indispensables. Je ne crois pas qu'il existe une œuvre plus difficile ou à composer, ou à exécuter. Dans le genre historique, vous avez l'homme et ses passions; dans les intérieurs, vous avez les effets puissants de l'architecture; dans le paysage, vous avez les collines, les rochers, les vallons, les fabriques, les étangs et les bois, les fleurs et les rivières; dans les marines, vous n'avez que l'étendue monotone du gouffre implacable. Une partie de la côte, les profondeurs du ciel, les navires battus de l'orage ou immobiles sur leurs ancres, voilà les seuls moyens accessoires dont vous puissiez disposer. La vieille école n'osa donc peindre la mer que dans l'éloignement, au fond de la perspective, comme Antonello de Messine, ou de larges fleuves, comme Hemling et Patenier. Le genre nouveau eut même l'air de ne devoir sa naissance qu'à un hasard. Cet accident toutefois ne pouvait être une cause et fut une simple occasion.

Le XVIe siècle penchait vers sa fin, lorsqu'un hollandais, nommé Henri Cornélis Vroom, qui avait déjà longtemps rôdé, s'embarqua pour l'Espagne, avec plusieurs petits tableaux religieux, qu'il espérait y vendre. Comme ils étaient à la hauteur de la Péninsule ibérique, une tempête violente les assaillit. Pendant tout le jour, ils supportèrent le choc des vagues; mais les fureurs de l'abîme augmentant au coucher du soleil, ils se virent en danger de mort. Ils abandonnèrent conséquemment le vais-

seau et, pressés dans la chaloupe, ramèrent du côté de la grève. Quoiqu'une nuit profonde rendît leur situation plus périlleuse, ils finirent par atteindre une île inculte et inhabitable. Ce n'était qu'une masse de rochers, peu distante des côtes du Portugal, et nommée *los Barlingos*. Là, heureux de leur délivrance, ils attendirent le jour, sous des torrents de pluie, auxquels se mêlaient le râle des flots et l'aigre voix de la bise. Poussé à la dérive, le bâtiment vint se briser contre les récifs et la chaloupe eut le même sort. Enfin l'aube se leva, mais elle ne découvrit aux naufragés qu'une mer sans bornes et les grèves indécises du Portugal. Leur troupe se composait de vingt-cinq personnes, dont la fatigue et l'émotion avaient doublé l'appétit. Malheureusement ils n'avaient pu sauver la moindre bribe de nourriture. Ils restèrent donc ainsi jusqu'au soir, les yeux fixés sur le vaste Océan qui les tenait captifs. Pas une barque ne se montra, pas une voile ne blanchit l'horizon. Deux autres journées s'écoulèrent dans la même solitude. La faim leur donnant d'atroces conseils, les hommes mûrs prirent la résolution de dévorer les plus jeunes. Mais le dégoût que leur inspirait ce festin de cannibales les engagea à essayer préalablement une dernière ressource ; ils ôtèrent leurs chemises et en formèrent une sorte de grand drapeau, qu'ils lièrent au bout d'une perche. La brise encore émue agita ce dramatique pavillon et ils attendirent.

Leur signal de détresse n'aurait produit aucun

effet, sans un incident curieux qui les sauva. Les débris du navire et les objets amoncelés dans les entreponts, avaient été poussés à la côte. Un monastère s'élevait non loin de la plage. Les cénobites aperçurent les ruines flottantes et vinrent les reconnaître. Plusieurs tableaux de l'artiste avaient été mis en pièces, mais l'orage en avait épargné d'autres et les moines les admirèrent. Ces pieuses peintures leur ayant donné la conviction que les naufragés n'étaient point des corsaires anglais, ils avertirent le gouverneur de la province, qui accourut. Chargeant alors une barque de vin, d'huile et de pain, ils l'envoyèrent au secours des malheureux; je vous laisse à penser de quel œil les derniers suivaient chaque mouvement du bateau! mais avant d'aborder, les rameurs leur demandèrent « s'ils étaient des *chrétiens* ou des *Anglais*. » Ils répondirent qu'ils étaient on ne peut plus chrétiens et on leur distribua des vivres. Ils furent ensuite, à leur grande joie, tirés de l'île et conduits au village de *Penice*, que dominaient les hautes murailles du couvent. Leur premier soin fut de se rendre dans la chapelle du monastère, guidés par Cornélis Vroom, et de remercier humblement Dieu de leur salut. Cet acte de dévotion leur assura un bon accueil : ils dînèrent chez le gouverneur, qui leur fit lui-même les honneurs du repas. Le long des murs étaient pendus les tableaux du peintre qui n'avaient pas soufferts et même les fragments de ceux que la tempête avait

rompus. Les matelots devaient la vie à ces frêles ouvrages, dont la beauté, en leur causant un double plaisir, leur apprit qu'il est quelquefois utile d'avoir pour compagnons des hommes de talent.

Ils restèrent deux jours dans la bourgade, se remettant de leurs souffrances et de leur lassitude, puis on leur donna quelques fonds et ils prirent à pied le chemin de Lisbonne. Cornélis passa outre; il alla jusqu'à S.-Yves, où il s'embarqua, voulant revoir son pays le plus tôt possible. Mais lorsqu'il fut en mer, une violente inquiétude le saisit; tourmenté par les souvenirs de son naufrage, il eut le pressentiment que le navire qui le portait alors périrait pendant la traversée. Il pria les marins de le déposer sur la côte, et après bien des murmures, après lui avoir dit qu'il était un cerveau fêlé, on se débarrassa du poltron. Mais ses craintes se réalisèrent, le vaisseau, en longeant le Texel, périt dans le détroit du Sond. Or, l'équipage d'un autre bâtiment hollandais, arrivé à bon port quelques jours plutôt, ayant vu Cornélis Vroom sur la gabarre détruite, annonça partout qu'il était sans doute au fond de la mer. La nouvelle atteignit Harlem et ses parents, accablés de douleur, se hâtèrent de revendiquer ses biens. Pendant ce temps, il était retourné à S.-Yves et peignait dans un cloître, pour le prieur du monastère, qui le récompensait libéralement. Le naufrage où il avait été si près de la mort lui fournit le sujet d'un tableau, acheté d'avance

par un peintre du lieu. Ce confrère en obtint un prix très-élevé d'un riche seigneur de Lisbonne et supplia le hollandais de lui exécuter d'autres marines. Vroom ayant rassemblé quelque argent, préféra se mettre en route. Sa femme, grâce aux généreuses obstinations de l'amour, n'avait pas voulu le croire perdu pour elle; une lettre était venue confirmer son espoir et les embrassements de son mari lui donnèrent bientôt la plus agréable certitude.

Quand les premiers transports furent apaisés, il se remit à l'ouvrage. Les peintres lui conseillèrent de prendre pour domaine les vagues de l'océan, les dunes et les rochers qui limitent leurs saturnales. Il accepta cet empire et n'eut pas lieu de regretter sa détermination. La Hollande étant un pays essentiellement maritime, ses nouvelles productions obtinrent un grand succès. Les armateurs, les capitaines de vaisseau, les mousses, la foule entière aimait à voir l'élément terrible ondoyer sur ses toiles. Les flots se cabraient, se heurtaient, balottant les navires dans leurs replis, ou la mer immobile les portait, pour ainsi dire, avec soin et les réfléchissait comme un miroir. Les Provinces-unies venaient de soutenir une longue guerre navale contre l'Espagne : leurs dangers, leurs triomphes, leur délivrance avaient accru l'amour que, dès le premier âge, leur inspirait les plaines liquides où erraient leurs bâtiments; c'était de la mer qu'était sortie leur indépendance et que sortait maintenant leur

richesse. Cornélis Vroom fut justement chargé de peindre la fameuse expédition de l'invincible *Armada*. Le 29 mai 1588, elle quitta le port de Lisbonne et longea les côtes de la Galice, pareille à une ville flottante. Elle se composait de cent trente huit navires, dépassant presque tous les proportions ordinaires. Le vaisseau amiral que montait le duc de Medina Sidonia, était une espèce de citadelle : une grosse tour, qui s'élevait au milieu, en formait le donjon; la suite nombreuse du prince et douze cents soldats y étaient embarqués. La flotte portait au delà de trente mille hommes. Elle chargeait l'Océan d'un tel fardeau qu'elle semblait devoir en maîtriser les caprices : l'Océan se fit un jeu d'humilier le roi d'Espagne, et avant même d'atteindre la Corogne, ses galions essuyèrent une tempête qui en endommagea un bon nombre; quelques uns périrent, les autres eurent besoin d'être radoubés. Ainsi, dès le commencement de l'expédition, l'abîme montrait sa puissance et maintenait sa suprématie. Les hommes continuèrent son ouvrage. Trois mois après le départ de l'invincible *Armada*, elle n'était plus qu'un sujet de tristes réflexions pour l'Espagne et une cause d'interminables railleries pour ses adversaires.

Cornélis Vroom fut donc chargé de représenter en dix tableaux les incidents les plus remarquables de la lutte. Ils devaient ensuite être exécutés en tapisserie par un célèbre tapissier de l'époque, Fran-

çois Spiering. C'était l'amiral Howard, commandant de la flotte anglaise, qui les avait demandés. Notre Hollandais s'acquitta fort bien de cette grande tâche et, après l'avoir terminée, s'embarqua pour l'Angleterre, où il visita le célèbre lord. S'étant fait connaître, le héros des batailles qu'il avait peintes le reçut de la manière la plus cordiale et lui offrit un présent qui valait cent florins des Pays-Bas.

Voyant le succès obtenu par son drame maritime, Cornélis Vroom reproduisit une des situations les plus belles, l'engagement du septième jour. Il y avait dans ce morceau une foule de détails : le comte Maurice de Nassau et l'amiral Justin en furent émerveillés. Il représenta ensuite l'escadre hollandaise s'acheminant vers la côte de Flandre, pour livrer la bataille de Nieuport : cette composition ayant été gravée, il adressa une estampe à chacune des villes hollandaises et à l'assemblée des États, moyen qui réussit parfaitement et lui procura de grands bénéfices. Sa carrière était désormais tracée : à lui le changeant royaume des flots, à lui leurs molles ondulations et leurs fougueuses colères, à lui l'écume de la marée haute et l'ombre des nuages sur les vagues ! Le premier de tous les peintres, il avait fait voile dans ce domaine sans bornes : l'admiration de ses juges lui en confirmait l'investiture. Il ne peignit plus que des vaisseaux labourant les mers, des plages inhabitées ou couvertes de huttes et de pêcheurs. Il finit donc par très-bien connaître

l'architecture navale, le gréement et la manœuvre. Ses tableaux ne se distinguaient pas moins sous le rapport des accessoires : il rendait habilement les arbres, les terrains, les châteaux, les villages, les rochers, la profondeur des anses, les hommes, les poissons et les brumeux lointains de l'océan. Chaque jour, il faisait de nouveaux progrès, multipliant d'ailleurs ses créations avec une heureuse promptitude. A toutes ces qualités, il en joignait une autre, que Van Mander ne juge pas moins importante : « Henri Vroom, dit-il, ne gâtait point le métier ; on ne pouvait obtenir de ses ouvrages qu'en les payant bien. »

Il demeurait alors à Harlem dans la rue du Zijl[1]. La façade de son élégante maison était décorée d'un vaisseau, peint par l'artiste lui-même sur une pierre de taille. Là, près de sa femme et de ses deux fils, auxquels il enseignait son art, il vivait heureux et tranquille, autant du moins que peut l'être un homme d'imagination. Il s'amusait à contempler dans sa mémoire les scènes variées de son existence.

Car la fortune l'avait balotté de pays en pays, avant le naufrage qui décida sa vocation. Il était né à Harlem, en 1566, d'un sculpteur peu habile sans doute, puisqu'il délaissa le marbre et le ciseau pour modeler la faïence et la porcelaine. Il

[1] Ce mot hollandais signifie *égoût*.

devint alors célèbre par son adresse, la forme et la couleur de ses poteries charmaient tous les yeux. Son biographe nous dit que ses hanaps étaient des chefs-d'œuvre, et pour nous en mieux faire sentir le mérite, il ajoute qu'on ne savait comment s'y prendre pour les porter à sa bouche. Voilà certes un éloge très-compromettant. Toute la famille de Henri cultivait les arts et eût voulu qu'il songeât d'une manière exclusive à orner de peintures les vases paternels. Mais une force intérieure le poussait vers de plus hautes destinées; il abandonna la fabrique où il avait grandi sous l'œil de sa mère, et se résigna pour suivre ses goûts au triste rôle de l'enfant prodigue. Il se faisait çà et là recevoir dans l'atelier des peintres; malheureusement comme sa bourse avait toujours l'air d'une place sans garnison, il lui fallait colorier pour vivre des ustensiles de faïence et de porcelaine, ni plus ni moins que chez son père. Il se plaisait dès lors à y tracer de petits navires.

Il habita successivement Enkhuizen, Bruges et Rotterdam, dans les Pays-Bas; San-Lucar et Séville, en Espagne; Livourne, Florence, Rome, Milan, Venise, Turin et Gênes, en Italie; Lyon, Rouen et Paris, en France. Dans la Toscane, il reçut les leçons de Paul Bril; dans les Alpes, il faillit se briser la tête, ayant fait la culbute sur la pente d'une roche énorme; il eut le bonheur de rester suspendu par le fond de ses *inexprimables*, comme disent les jeunes

miss, avec un embarras plus voluptueux que pudique. Enfin il regagna sa ville natale, où il se maria. Un an après la noce, il alla voir Dantzick, puis, étant revenu à Harlem, le démon des voyages le tira de nouveau par l'oreille. Il prit place sur un bâtiment que l'on gréait pour l'Espagne, et comme je l'ai raconté, il s'en fallut peu qu'il n'explorât les gisements sous-marins de l'océan atlantique.

Cornélis Vroom mourut à Harlem le 24 janvier 1640, âgé de 74 ans. De ses deux fils, le premier, qui portait le même prénom que lui, devint un habile paysagiste, le second, qui s'appelait Frédérick, traita l'histoire et cultiva l'architecture.

Chose singulière pour un homme qui a dû exécuter un si grand nombre d'ouvrages, on ne lui attribue que deux tableaux et neuf dessins. L'une des toiles représente un gros navire flottant sur la mer et décore la galerie des Offices à Florence; l'autre, que possède le musée d'Amsterdam, nous fait voir l'amiral Heemskerck coulant bas les galères espagnoles, en vue de Gibraltar. C'est de la peinture de second ordre. Les dessins se trouvent dans les collections de Berlin et de Vienne. Mais il est probable qu'un bon nombre de morceaux composés par Vroom existent encore sous d'autres noms que le sien. Pour les vendre plus cher, on les aura donnés comme étant d'un maître plus célèbre. Les marchands de tableaux, ennemis nés des artistes, les persécutent et pendant leur vie et après leur mort.

Une époque aussi agitée, aussi guerrière que le XVIe siècle devait produire des peintres de batailles. On ne voyait que sièges, mêlées furieuses, sorties, escarmouches et pillages : il fallait bien qu'un homme s'inspirât de ces luttes perpétuelles, trempât son pinceau dans le sang qui coulait autour de lui. Le féroce enthousiasme de la haine et la sauvage poésie du meurtre ont leur grandeur. Sous un prince comme Philippe II, la mort devait se changer en muse, telle que nous la voyons sur les estampes de Holbein, effleurant de ses doigts décharnés une vieille mandoline et regardant ceux qu'elle entraîne avec un sourire moqueur, un sourire glacial et triomphant. Les scènes belliqueuses forment néanmoins dans la peinture un genre exceptionnel. Les arts plastiques ont le privilége d'être infiniment plus tranquilles que leur sœur, la littérature. Celle-ci a besoin d'émotions violentes, d'intrigues habilement nouées, de catastrophes, de scélérats et de terribles dénouements. D'une main elle brandit une épée nue et appuie l'autre sur son cœur navré. Dans l'ode, le drame et le poème épique, on entend toujours le choc des armures, le cri des mourants, les plaintes de la tristesse ou les sanglots du désespoir. C'est tout au plus si l'idylle se montre moins ennemie du repos : elle place encore de petits drames sous les voûtes pacifiques des bois. Comme le moyen que la littérature emploie est successif, elle est contrainte de réveiller perpétuellement l'attention, de graduer

l'intérêt et de faire sans relâche appel à la curiosité. L'effet des œuvres d'art est subit : toutes les ressources de la plastique et de la peinture agissent simultanément. Elles nous mettent dans un état de contemplation : point d'ardeur croissante, point de plaisir progressif. Les monuments sont invariables dans leur beauté, l'impression que cause une statue ne change pas, on embrasse d'un regard et l'on a promptement jugé un tableau. L'intérieur d'une église, quelques moutons sur un pré, un groupe d'hommes jouant ou buvant, la moindre échappée de vue, un arbre centenaire, une hutte en vedette le long d'une route isolée, suffisent au peintre pour créer un chef-d'œuvre. Un poète y trouverait à peine le sujet de quelques vers. L'artiste examine la scène, la détache, pour ainsi dire, de la nature et lui donne non seulement une valeur intrinsèque, mais une valeur idéale, car il l'anime de ses propres sentiments.

Si donc la poésie agite d'une manière plus profonde le cœur de l'homme, si elle obtient des succès plus grands et plus flatteurs, si elle nous fait tressaillir de joie ou verser des larmes, si elle influe sur nos résolutions, elle s'éloigne un peu de la vérité, ne fût-ce qu'en multipliant et accumulant les péripéties. Le fond de l'existence est le calme ; le trouble et la tempête ne sont que des maladies passagères ou du monde physique ou du monde intellectuel. Pythagore croyait entendre l'harmonie des

sphères; quelque charmante que soit cette erreur, j'aime mieux l'éternel silence qui règne dans l'infini. Les globes roulent sans effort à travers l'espace, n'agitant que les flots muets d'un océan de lumière. La paix nous présente l'image la plus parfaite de la puissance; le bruit est le symbole du désir qui se fatigue, du travail qui s'exténue. Regardez au printemps la nature; les champs sont arides, les bois dépourvus de feuillage; la campagne semble frappée de mort. Tout-à-coup une brise timide souffle dans les rameaux noirs, mais gorgés de sève; un rayon de soleil, qui glisse entre les nuages, dore les plaines et les hauteurs. Et voilà que des millions de germes se réveillent, que d'innombrables plantes sortent de terre, que des fleurs, puis des feuilles enveloppent les branches; que des oiseaux de passage, venus plutôt que leurs frères, essayent d'une voix molle et craintive leurs attrayantes mélodies. Et l'amour s'empare de tous les cœurs, fait briller tous les yeux, chante sur toutes les lèvres. Qu'a-t-il fallu pour produire tant de merveilles? une tiédeur moite apportée par les vents.

Les œuvres calmes sont donc les plus généralement vraies, celles qui représentent le mieux les phénomènes habituels de la vie. Les crises des éléments, les fureurs, les ivresses de la passion en forment un accident curieux, plein d'intérêt, quelquefois sublime, mais un véritable accident. Grâce néanmoins à l'orageuse électricité qu'ils renferment,

on peut être sûr que ni les artistes, ni les poètes ne les négligeront.

Les batailles fournirent aux Italiens du seizième siècle, et en particulier à Tiziano Vecelli de magnifiques sujets. Le premier qui dans les Pays-Bas cultiva ce genre et se fit un nom en reproduisant le tumulte des guerres, fut Jean Snellinck. Il était né en 1544 à Malines, mais habitait Anvers. Il peignait d'une façon très-adroite les charges de cavalerie, les attitudes violentes des combattants, le désordre de la mêlée, la rage des vaincus et la satisfaction des vainqueurs, mais surtout la fumée de la poudre enveloppant la scène meurtrière comme un dramatique brouillard. Les princes et les capitaines le priaient souvent de retracer leurs faits d'armes. On n'a pas d'autres renseignements sur son existence [1]. Antoine van Dyck l'honorait d'une estime très-vive, puisqu'il exécuta son portrait de sa propre main et lui donna place dans sa collection de peintres fameux. Son image figura aussi dans le nombre de celles qu'il voulut immortaliser par la gravure. Cornille de Bie, dont le livre fut publié si peu de temps après la chronique de Van Mander, ne nous donne aucun détail sur Snellinck. « Sa réputation, dit Houbraken, est arrivée jusqu'à moi, mais je n'ai jamais vu aucune de ses toiles [2]. » Campo Weyerman qui se

[1] Van Mander, t. II, pages 177 et 178.
[2] Houbraken, t. Ier, page 36.

moque d'Houbraken, n'en savait pas davantage. Il est digne d'observation que presque tous les peintres formés pendant les guerres du seizième siècle, ont été encore plus maltraités par le temps que les peintres antérieurs, quoique leurs tableaux n'aient point subi la violence des Iconoclastes. De leurs devanciers, il nous reste un petit nombre de productions: les leurs ont disparu dans la tempête ou dans la gloire de leurs successeurs.

Plus heureux que Weyerman et Houbraken, j'ai pu examiner deux ouvrages de Snellinck, à Malines même, la ville natale de l'artiste. La chapelle du corps des merciers, dans l'église St.-Rombaud, ayant été entièrement dévastée par les iconoclastes, les doyens de la jurande prirent des mesures, en 1585, pour réparer le désastre. L'un d'eux, qui se nommait Daniel Snellinck était probablement le frère du coloriste. Un nouvel autel fut construit et, en 1601, on chargea le dernier de peindre le triptyque. Il lui rapporta 300 florins, outre un don de 20 florins que reçut Pauline Cuypers, sa femme; le cadre, la dorure et les autres accessoires coûtèrent 144 florins [1].

Ce retable se trouve encore au même endroit et porte l'inscription suivante: *Joan. Snellinck f.* 1601. Le panneau central figure le Christ ressuscité montant vers le ciel. Ayant une nue pour appui, en-

[1] Archives de Malines; régistres des corporations.

touré d'anges et de chérubins, tenant de la main gauche l'étendard victorieux que la brise agite, le Fils de l'homme lève la main droite pour bénir le monde. Au bas du nuage, St.-Pierre et St.-Paul sont en adoration. Plus loin, dans un effet de lumière très-poétique, on aperçoit les saintes femmes se dirigeant vers le sépulcre vide que garde un archange. Ce travail classe le peintre malinois parmi les élèves et imitateurs de Martin de Vos. Le faire en est tellement semblable à celui du maître d'Anvers; on y remarque si bien tous ses défauts et toutes ses qualités, sans la moindre exception, qu'en détruisant la signature, on pourrait le lui attribuer. Personne ne se douterait de la supercherie. C'est la même couleur douce et froide, ce sont les mêmes tons crayeux, le même dessin élégant, soigné, coquet, peu hardi. Le Christ a la tête d'une jeune fille. L'expression et le type de St.-Pierre sont fort remarquables [1].

L'église Ste.-Catherine possède un autre ouvrage de notre artiste, ayant pour sujet la Descente du St.-Esprit. On y voit cette inscription : *Joan. Snellinck f.* 1606. Les types en sont dignes d'éloges et les figures très-expressives. Tout y confirme les jugements que nous venons de porter, mais ce tableau a beaucoup souffert. On l'a nettoyé à la mode fla-

[1] Les volets sont moins finis; l'intérieur retrace l'Annonciation et la Nativité; l'extérieur offre les images de St.-Norbert et de St.-Rombaud.

mande, c'est-à-dire qu'après l'avoir couché sur le sol et enduit de savon noir, on l'a frotté avec ces brosses garnies d'un long manche, que l'on emploie pour purifier le pavé des églises [1].

Le portrait de Snellinck, dû au pinceau de Van Dyck, fut placé sur le tombeau de l'artiste, en l'église St.-Jacques d'Anvers, tombeau maintenant détruit. Son épitaphe relatait l'année de sa mort, le nom de sa femme et quelques circonstances intéressantes; la voici, telle que nous l'a transmise Descamps :

« Ici reposent le célèbre Jean Snellinck, peintre des archiducs Albert et Isabelle, et de son excellence le comte de Mansfeld, mort le 1er octobre 1638, âgé de 94 ans, et Pauline Cuypers, sa femme, morte le 6 octobre 1638, ainsi que leur fils André Snellinck, mort le 10 septembre 1653 [2]. »

Les autres genres de peinture se développèrent

[1] Un troisième tableau, représentant le Christ entre les larrons, se trouvait à Malines, chez M. Smets-Steenekruys. Il était signé comme les deux autres et, après la mort du possesseur, fut vendu aux enchères, en octobre 1847.

[2] Houbraken (t. Ier, p. 36) fait à propos de Snellinck une observation qui prouve que, dès cette époque, on montrait dans les Pays-Bas pour l'histoire de l'art national une fâcheuse insouciance. « Beaucoup de personnes, dit-il, qui auraient pu me donner des renseignements sur des peintres qu'ils ont connus, ont mieux aimé se taire; souvent je me suis affligé en voyant combien l'on secondait peu mon zèle. Si j'avais trouvé dans les gens que je questionnais l'ardeur dont j'étais animé, une multitude de faits obscurs seraient maintenant éclaircis; j'aurais sauvé de l'ombre éternelle une foule de précieux détails, qui seront toujours ignorés. »

aussi rapidement à la fin du seizième siècle. La grâce des fleurs trouva elle-même des interprètes dans cette époque homicide. Pendant que le bruit du canon retentissait de province en province, quelques âmes pacifiques cherchaient la solitude et le recueillement. Les haines des hommes n'empêchent pas la nature d'être bienveillante : au-dessus des troupes qui s'égorgent avec acharnement, elle déploie un ciel radieux ; les fruits continuent à mûrir autour des sanglantes cohortes et les bois parfument le tranquille horizon. Il semble que la mère commune des êtres veuille ainsi reprocher à ses fils leurs impitoyables pensées. Tandis que le meurtre allait promenant partout son épée ruisselante, des artistes naïfs suivaient donc les détours des vallées discrètes, étudiant dans les mousses et les feuillages les métempsychoses de l'âme universelle. Jean Van Eyck, l'enfant de la Meuse, leur avait montré la route. Les maîtres du quinzième siècle avaient tous suivi sa trace et orné leurs tableaux d'un printemps perpétuel. Le peintre le plus ancien, qui prit les fleurs pour sujet ordinaire de ses œuvres, fut un nommé Jean Louis van den Bosch. Karel van Mander le place immédiatement après Jérôme Bosch, à cause de la ressemblance de leurs noms et aussi parcequ'ils étaient tous les deux de Bois-le-Duc, motif très peu concluant. On trouve ce motif exposé dans le texte original, mais comme il n'en est pas question dans le livre de Descamps, les

historiens qui se fiaient à ce dernier ont cru que Louis van den Bosch était le contemporain de Jérôme Bosch. L'explication même de Van Mander prouve cependant qu'il était né plus tard; s'ils avaient fait route ensemble, l'auteur flamand ne se serait point excusé. L'artiste bucolique peignait les fleurs et les fruits d'une manière admirable : il groupait souvent les premières dans un vase plein d'eau, comme le firent par la suite Abraham Mignon et Van Huysum. Sur les pétales et les feuilles étincelait la rosée du ciel; des coléoptères, des papillons et des mouches s'y promenaient ou voltigaient alentour. Il n'épargnait aucun soin pour imiter la nature; ses ouvrages unissaient une extrême finesse à une complète vérité. Il mit en œuvre la poétique des infiniment petits. On voyait de sa main chez le sieur Melchior Wyntgis, à Middelbourg, quatre morceaux circulaires, où brillaient et les filles du printemps, et leur progéniture, ces fruits de l'automne, aussi beaux que les fleurs. Dans un des cartouches, il avait représenté au second plan un incendie, comme pour opposer la destruction à la fécondité. Un St.-Jérôme, qui ornait aussi la maison de ce célèbre amateur, prouvait que Louis van den Bosch ne traitait pas moins bien la figure. Une de ses idylles s'épanouissait au milieu d'un verre, chez un autre connaisseur de l'époque, Jacques Razet. Voilà tous les détails que l'on trouve sur ce précurseur de David de Heem. Il doit avoir vécu dans la seconde moitié du seizième

siècle, moment où s'opéra la division des genres.

Il eût pour imitateur de ses travaux rustiques Jacques de Gheyn. D'abord peintre verrier, comme son père, puis graveur, il se dégoûta de ces deux professions et voulut employer les couleurs à l'huile. Pour en bien comprendre toutes les ressources, tous les effets, il imagina un singulier moyen : il traça sur un grand panneau cent quarrés qu'il peignit de diverses couleurs, soit pures, soit mélangées : il y distribua l'ombre et la lumière, observant d'un œil curieux ce damier chromatique. Il avait numéroté chaque case et, pour ne point oublier ses remarques, les consignait dans un petit livre. Quand il eut bien examiné les préférences, les antipathies des couleurs entr'elles, il jugea qu'il pouvait prendre le pinceau. Il débuta par copier d'après nature un pot rempli de fleurs : la tentative lui réussit à merveille; on s'étonna qu'il eût si bien fait du premier coup. Le travail néanmoins n'était pas sans défauts; il s'en aperçut lui-même et commença un énorme bouquet, dont la partie inférieure plongeait dans un vase de cristal. Cette œuvre était si belle que l'Empereur l'acheta; il devint aussi propriétaire d'un petit volume, où Jacques de Gheyn avait exécuté à la détrempe et en miniature toute sorte de fleurs et d'animaux. Charmé du succès qu'il avait obtenu et sentant ses forces grandir, le peintre abandonna le frais domaine de la végétation pour les péripéties dramatiques de l'histoire. Son talent ne

faiblit pas dans cette nouvelle épreuve, de sorte qu'il traita tour à tour des scènes graves et de riants motifs, dont la belle saison ne le laissait pas manquer. Il reprenait aussi parfois le burin, *varietatis causâ*. On ne sait au juste quand il vint au monde et quand il mourut, mais en 1595 il affronta les périls de l'état matrimonial et en 1604, il était dans toute son activité [1].

Le genre pour lequel le XVI[e] siècle paraît avoir eu le moins de prédilection et qu'il cultiva le moins, fut celui des animaux vivants ou morts. On ne connaît pas un seul artiste qui se soit fait alors une réputation par ces images tranquilles. Plusieurs paysagistes les traitaient sans doute comme accessoires, mais on ne croyait pas encore, selon toute vraisemblance, qu'elles pussent former une division spéciale dans le grand domaine du coloris. François Pourbus, le vieux, y déploya un talent remarquable [2]. Hoefnaghel exécuta pour l'empereur Rodolphe quatre volumes de miniatures, représentant les quadrupèdes, les reptiles, les oiseaux et les poissons. Ce travail lui fut payé mille couronnes d'or. Voilà les seules mentions que j'aie trouvées concernant

[1] Pour ne pas trop allonger cette évocation de gloires défuntes et sans pièces à l'appui, nous nous contenterons de mentionner un autre artiste du même temps, Diderick ou Thierry le Frison, né dans la province de Frise, comme l'indique son sobriquet : il peignit des légumes, des fruits, des fleurs, toutes les provisions de bouche, à la manière vénitienne. *Karel van Mander*, t. II, p. 187.

[2] Voyez les pages qui le concernent dans le chapitre suivant.

l'art de reproduire les bêtes, qui ne font point partie de notre race. Mais ces enluminures méthodiques, aussi habilement peintes qu'on les suppose, ne devaient pas être de véritables productions esthétiques. L'auteur n'avait pu y montrer que son adresse dans le maniement du pinceau [1]. L'imitation de l'Italie et l'aspiration au grand style préoccupaient trop les intelligences; l'heure n'était pas venue de copier les bestiaux et les victimes du chasseur, de donner ces preuves extrêmes d'amour pour la nature. Il fallait d'abord que le calvinisme interdît aux œuvres figurées l'accès des églises, que les principes religieux, que les tendances chevaleresques s'affaiblissant, l'homme se trouvât seul en face du monde. Cette grande réalité qui survit aux doctrines et aux chimères l'attire alors avec une puissance inéluctable. Une voix sortie des entrailles de la terre et des profondeurs du ciel semble lui dire : « Pourquoi peupler l'univers de tes songes? La vie qui l'anime est plus brillante que tes spectres mythologiques, plus forte que tes mobiles imaginaires. Contemple donc en lui-même l'être infini dont les êtres particuliers ne sont que des émanations, qui a pour demeure l'espace sans bornes et pour cadran l'éternité. »

[1] Hoefnaghel vint au monde en 1545 et mourut dans l'année 1600.

CHAPITRE XVIII.

Développement du portrait. — Tableaux de genre.

Peintres de portraits : Antoine Moro, — Guillaume Key, — Les deux François Pourbus. — Peintres de genre : Pierre Aertsen, — Beukelaer, — Joachim Uytenwael et Louis Toeput. — La famille des Franck. — Résultats du xvie siècle.

Le portrait, cette patiente copie de la face humaine, devait arriver de bonne heure, chez les Néerlandais, à une grande perfection. Jean Van Eyck lui-même, le créateur de l'art flamand, l'exécuta d'une manière supérieure. Ses héritiers suivirent ses traces, et il est digne d'observation que dans les tableaux à volets du xve et du xvie siècles, le pan-

neau du milieu, où se trouve figuré une épisode des livres saints, a quelquefois une valeur très-secondaire, tandis que les deux peintures latérales, consacrées au donateur et à sa famille, sont des morceaux d'élite, pleins de charme et de vérité. Ce genre ayant pour base l'imitation la plus directe de la nature ne pouvait manquer de séduire une population empirique. Aussi tous les maîtres qu'elle a produits l'ont-ils très-habilement cultivé. Mais le principal disciple de Schoreel, Antoine Moro, s'y adonna le premier d'une façon exclusive. En lui commencèrent les grandes destinées de tous les portraitistes fameux. Leurs travaux les mettant sans cesse en relation avec de hauts personnages ou de gracieux modèles, mille occasions de fortune ou de plaisir viennent leur tendre la main. Depuis Holbein, Titien, Van Dyck et Lely jusqu'à Thomas Lawrence, ils ont vécu au milieu des honneurs et des fêtes.

On présume que Moro était né dans la ville d'Utrecht, mais on ignore la date de sa naissance [1]. La renommée de Jean Schoreel lui produisit l'effet d'une incantation magique et l'entraîna vers la peinture [2]. Jeune, il avait visité Rome et l'Italie, pour

[1] Il aurait vu le jour, selon Immerzeel, vers l'année 1525.

[2] En disant que Moro alla prendre les leçons de Schoreel, Van Mander joint au nom de ce dernier la qualification de *chanoine*. Il ne dit pourtant point dans sa biographie qu'il eût reçu les ordres.

suivre la mode du siècle. En Belgique, le cardinal Granvelle apprécia bientôt ses talents. Une occasion s'étant offerte, il l'envoya à la cour de Madrid, dans l'année 1552. Charles-Quint vieillissant le reçut avec affabilité; il le chargea de reproduire les traits de son fils, qui allait avant peu ceindre la couronne, puis l'envoya en Portugal dessiner les images du roi, de la reine, qui était sa sœur cadette, et de leur fille, destinée aux jaloux embrassements de Philippe II. Ces trois ouvrages lui furent payés 600 ducats et lui valurent en outre de riches présents. On l'avait d'ailleurs hébergé d'une manière somptueuse. Les Portugais lui offrirent de la part de la nation une chaîne d'or, estimée 1,000 florins. La noblesse s'engoua de son pinceau et nombre de personnages voulurent immortaliser leurs formes, à cent ducats par tête; plusieurs lui donnèrent aussi des bijoux précieux. Etant revenu à la cour d'Espagne, il y fit d'autres peintures; mais un second voyage interrompit encore ses travaux. Il alla en Angleterre sur l'ordre de Charles-Quint, pour copier la figure de Marie Tudor, seconde épouse de son héritier. Philippe II portait déjà le glaive royal, qu'il changea en glaive exterminateur. Le charmant visage de la reine enthousiasma le peintre. Quand on voit ces traits fins et réguliers, cette peau blanche, ces yeux magnifiques, cet air doux et timide, on a peine à se rendre compte de ses violences et de ses proscriptions religieuses. Une femme si attrayante n'aurait

dû songer qu'au bonheur, dont elle était comme une promesse et un emblême. On pourrait supposer que Moro s'éprit d'elle, car il ne se lassait pas de reproduire sa figure, d'envoyer ces copies aux grands seigneurs et aux dignitaires de l'église. La reine touchée de son zèle lui remit une chaîne d'or, qui valait cent livres sterling et lui accorda une pension annuelle d'une somme égale.

Moro sut toujours conserver la faveur des Espagnols. Quand il fut de retour dans les Pays-Bas, il offrit au cardinal Granvelle un portrait de la reine d'Angleterre et un autre à Charles-Quint. Il se présenta lui-même avec son tableau chez l'ex-empereur, qui lui dit : « Je n'ai plus de maison, j'ai tout cédé à mon fils. » L'artiste ne comprenant pas, vint trouver le cardinal. « Laissez-moi faire, lui répondit son Éminence; je vais aller lui parler. » Il se rendit effectivement auprès de Charles-Quint et amena la conversation sur l'image de la princesse, travail dont il fit le plus grand éloge. L'empereur ne fut pas moins prodigue de louanges.

« — Eh! qu'avez-vous donné à l'artiste? » demanda Granvelle.

« — Mais rien, » dit le pauvre roi en demisolde.

« — La peinture vaut mieux que cela, » reprit le gouverneur.

« — Combien l'estimez-vous?

« — Mille florins ou trois cents ducats.

« — Eh ! bien, mon cher cardinal, repliqua le vieux politique, ayez la complaisance de les envoyer au peintre de ma part. »

Granvelle, pris lui-même dans le piège qu'il avait dressé à Charles, se vit contraint de payer le tableau.

Quand la paix fut conclue entre la France et l'Espagne, Philippe II emmena le peintre au delà des Pyrénées. Chose étrange! ces deux hommes se trouvaient mutuellement si agréables, qu'ils en vinrent à une extrême familiarité. Un jour, le roi frappa l'artiste sur l'épaule, comme un homme qui plaisante; l'artiste le frappa de la même manière avec la baguette nommée appuie-main dans la terminologie de la peinture. « C'était, dit Van Mander, un acte d'audace, car il est toujours périlleux de toucher le lion. » Les inquisiteurs, ayant eu connaissance de ce badinage, devinrent sombres et méfiants; il ne leur convenait pas qu'un homme fût assez bien vu du monarque pour prendre avec lui de telles licences. Ils résolurent donc de le faire saisir et jeter dans les cachots du saint-office. Un seigneur de ses amis eut heureusement le courage de l'avertir; il demanda à la hâte la permission de s'éloigner, alléguant un vain prétexte et annonçant qu'il reviendrait bientôt. Mais quand il fut dans les Pays-Bas, il n'eut garde de les quitter. Le roi qui avait de l'affection pour sa personne et un goût particulier pour son talent, lui écrivit plusieurs fois

dans le but de presser son retour. L'artiste lui répondait par des excuses. Le duc d'Albe, l'ayant d'ailleurs pris à son service, lui épargna la moitié de la peine : il supprima les épitres du monarque, de peur que le Hollandais ne fût tenté d'aller le rejoindre. Il tenait d'autant plus à le garder, qu'il lui faisait faire le portrait de ses concubines. Ce dévôt personnage, qui se montrait sans pitié pour les ennemis du catholicisme, était plein d'indulgence pour lui-même. Il défendait si bien les intérêts du ciel, qu'il comptait sur ses pardons et sa reconnaissance. Les amis doivent se passer quelque chose. Son œil terrible ne cherchait donc pas seulement des victimes dans la foule; il y cherchait aussi d'agréables minois, et quand le féroce préteur avait terminé sa besogne, il devenait un galant troubadour.

Le roi d'Espagne établit tous les enfants de Moro; il leur donna des offices avantageux, des canonicats et de riches présents. Un jour que le duc d'Albe l'interrogeait sur sa famille, il répondit qu'une seule des personnes dont elle était composée n'avait rien obtenu : c'était un de ses gendres, homme capable et instruit. Le gouverneur lui accorda sur le champ la recette de la Flandre occidentale, poste lucratif qui lui permit de rouler voiture.

Ce même duc, si affectueux envers notre artiste, causa la mort d'un autre peintre, Guillaume Key, élève de Frans Floris. Il savait aussi exécuter le por-

trait d'une manière fort habile et devait en conséquence trouver place dans ce chapitre. Le prince le fit venir, voulant être peint par lui; mais quand Guillaume aperçut ce formidable visage, il fut saisi d'une crainte mortelle. Prenant toutefois ses pinceaux, il commença son labeur. Le duc s'entretenait en espagnol avec un membre du tribunal de sang; le peintre feignit de ne pas connaître cet idiome, en sorte qu'ils ne se mirent point sur leurs gardes. Il apprit alors que l'arrêt des comtes d'Egmont et de Hoorn était prononcé d'avance, qu'ils seraient condamnés à mort. Cette nouvelle le remplit d'une si grande émotion, qu'il fut près de se trahir : quand il eût terminé la séance, il regagna sa maison et se coucha pour ne plus se relever. Une fièvre l'emporta le jour même où périrent les deux seigneurs, le 5 juin de l'année 1568 [1].

Guillaume Key s'était rendu fameux par sa manière douce et agréable : il finissait beaucoup ses peintures. Au charme de la couleur, il joignait une extrême vérité : les modèles semblaient revivre sur ses toiles. Il disposait aussi très-bien ses figures, les entourant d'accessoires ingénieux. Il avait moins de vigueur que Frans Floris, mais plus d'adresse et de grâce.

Revenons à Antoine Moro. C'était un homme

[1] On ne sait point la date de sa naissance, mais il avait été reçu à l'académie d'Anvers en 1540.

majestueux, de grande taille et qui s'exprimait fort bien. Ses avantages personnels contribuèrent sans doute à lui gagner la faveur des princes et des rois. Il ne peignait pas seulement le portrait d'ailleurs ; on connaissait de lui plusieurs tableaux d'histoire : une résurrection du Sauveur, escorté de deux anges, un St.-Pierre et un St.-Paul, que distinguait leur belle couleur. Il avait copié pour le roi d'Espagne la Danaë du Titien et plusieurs autres productions des grands maîtres, lutte qu'il soutint bravement. Il mourut en 1581 [1], pendant qu'il exécutait pour Notre-Dame d'Anvers une circoncision, qui promettait beaucoup.

Les œuvres d'Antoine Moro indiquent parfaitement le siècle où elles sont nées. Elles ont tous les caractères du style de transition; la forme en est plus hardie que chez les Van Eyck et moins libre

[1] Cette date n'est donnée que par Immerzeel, mais l'on peut habituellement se fier à lui, quoique la nature de son ouvrage ne lui permette pas de citer les sources. Le catalogue du Musée du Louvre annonce que Moro vit le jour à Utrecht en 1512 et décéda en 1568, à Anvers. Où les rédacteurs ont-ils trouvé ces renseignements précis? Je n'ai pu le découvrir. Mais une tête de femme peinte par notre artiste et placée au Belvédère, à Vienne, porte le millésime de 1575. — Dans sa biographie d'Antoine, Van Mander laisse échapper une plainte analogue à celle d'Houbraken. « J'ai recueilli ces faits avec beaucoup de peine, dit-il, sans pouvoir obtenir aucun détail de ses enfants, auxquels je me suis adressé de la manière la plus polie; pas un d'eux ne se souciait que la mémoire de leur père fût conservée; je ne saurais donc apprendre au lecteur la date de sa mort.»

que dans l'école du dix-septième siècle; le coloris suggère des observations analogues. Il tient presque toujours le milieu entre la finesse poétique de la manière brugeoise et l'audacieuse fermeté des peintres d'Anvers. Quelquefois néanmoins c'est la dernière, ou pour mieux dire, c'est la liberté du pinceau qui a l'avantage, mais une liberté encore très-prudente. M. le prince d'OEttingen Wallerstein, ambassadeur de Bavière à Paris, possède un tableau qui se trouve justement sur la limite des deux styles. On y admire un portrait d'homme, tête énergique et régulière, peinte sur un fond couleur d'olive. La cornée des yeux a une teinte verdâtre, qui leur donne une apparence étrange. L'artiste a indiqué les méplats avec un soin extrême. Les panneaux que l'on voit au musée du Louvre sont plus largement travaillés : ils se rapprochent des habitudes modernes [1].

Ce qui manque dans les ouvrages de Moro comme dans presque toutes les peintures de la même époque, c'est la verve intellectuelle. Quelques artistes contemporains montrèrent une sorte de fougue extérieure et pour ainsi dire technique; parmi ces derniers, se présente à nous Franz Floris. Mais on ne rencontre point chez eux l'élan moral, l'ardeur spirituelle, cette vie secrète de la forme, qui prouve

[1] Ce sont trois portraits d'hommes, l'un vêtu de rouge, les deux autres de noir. Ils portent les nos 607, 608, 609.

que les conceptions du peintre ont ému sa pensée, qu'il a frémi en les incarnant sur ses toiles. L'ame n'a point participé à la production ; il y règne une espèce de tiédeur lymphatique. Pour tout dire en un mot, le seizième siècle n'avait pas d'idéal ; le ciel de l'art y était vide, aucune force suprême n'en réglait la destinée. Le talent cherchait sa voie dans l'ombre, sous un firmament nuageux. Il y eut sans doute quelques exceptions, mais elles furent peu multipliées [1].

La famille des Pourbus cultiva le portrait d'une manière habile. Nous avons déjà fait connaître le talent de Pierre Pourbus dans ce domaine spécial. François, son fils, né en 1540, sut également peindre l'histoire et copier la face humaine. Il étudia d'abord chez son père, dont il aurait tout-à-fait éclipsé le talent, si l'on en croyait l'auteur du *Schilder-Boeck*. Il devint ensuite élève de Franz Floris et le plus adroit de tous ceux qui fréquentaient son atelier. Le fameux dessinateur disait souvent : « Celui-ci est mon maître ; ou « Tenez, voilà mon maître. » Il avait des manières si affables, si engageantes, qu'il était, pour ainsi dire, la politesse en personne. Reçu très jeune à l'académie d'Anvers, durant l'année 1564, il n'abandonna jamais son

[1] Fiorillo (t. II, p. 440) cite avec admiration deux portraits de chanoines, peints par Moro. Ils étaient en 1817, chez le comte de Brabeck, à Sœder, près d'Hildesheim. On y lisait cette inscription : *Anthonis Mor fecit* 1544.

pays, n'alla point sous le ciel de Rome s'habituer à d'autres types et contracter d'autres goûts. En 1566, il eut bien envie de faire ce voyage; il avait même préparé son costume et s'était rendu à Gand pour dire adieu au peintre Lucas de Heere. Il voulut prendre aussi congé de ses amis d'Anvers; mais là, un piége mystérieux l'attendait; une charmante fille le captura et les liens dont il fut enlacé par elle se trouvèrent si solides qu'il ne put les rompre. Elle était fille de Cornélis Floris, architecte de la ville, homme d'un grand talent et frère de son maître. Il oublia donc ses projets et sollicita la main de sa victorieuse antagoniste; elle se laissa vaincre à son tour et les rôles changèrent. Mais elle sut garder près d'elle son heureux captif.

Il avait une manière très-agréable de peindre, soit dans ses tableaux d'histoire, soit dans ses effigies. On recherchait donc avec empressement ses compositions et des modèles de toute espèce venaient s'offrir à ses pinceaux. Van Mander signale et décrit plusieurs productions de sa main, qui se trouvaient à Gand, Bruges et Audenarde. Comme elles ont disparu, ces détails ne nous intéressent guère. Mais la Belgique possède encore de lui une œuvre capitale : c'est le triptyque placé dans l'église St.-Martin, à Courtray. Le milieu figure la descente du Saint-Esprit; je ne me rappelle pas avoir vu cet épisode traité d'une manière plus frappante. La Vierge et les apôtres se tiennent dans un monument voûté,

d'un grand effet : l'intérieur en est sombre et une arcade ouverte au fond laisse le regard pénétrer plus loin, parmi d'autres salles. L'édifice a quelque chose de mystérieux, une expression gravement poétique. Les personnages sont assis, coordonnés avec art et noblement drapés. Les langues de feu, qui leur apportent l'éloquence, ont inspiré l'artiste. St.-Jean, plus rapproché que tous les autres du spectateur, éveille surtout l'admiration. Non-seulement ses traits sont fort beaux et d'une grande originalité, mais on n'y voit aucune ombre : éclairés à droite et à gauche par un double effet de lumière, ils n'en ont pas moins une vive saillie. C'est une espèce de tour de force très-bien exécuté. Les deux volets représentant la création de l'homme et le baptême de Jésus, quoique dignes d'estime, n'ont pas le même charme et la même importance.

Comme peintre de portraits, François Pourbus, à en juger d'après les deux morceaux que renferme l'hôpital Saint-Jean, à Bruges, et d'après celui qui orne le musée de Bruxelles, manque d'élévation et de chaleur. Il confirme les remarques générales, que nous faisions sur les artistes de son temps, lorsque nous avons apprécié les ouvrages d'Antoine Moro. Le travail en est facile, le coloris mat et assez hardiment jeté, mais le courant magnétique de l'inspiration n'avait pas touché le peintre. On sent au fond de son œuvre le calme inerte de l'homme médiocre.

François Pourbus se distingua par son adresse à copier les animaux d'après nature. Van Mander cite un paradis, où il avait accumulé les plantes et les bêtes. Non-seulement les dernières étaient fort bien traitées, mais on reconnaissait sur-le-champ les diverses sortes d'arbres à leur feuillage; le noyer, le pommier, le poirier avaient si bien leurs caractères qu'on ne pouvait s'y méprendre. Le talent avec lequel il retraçait les animaux fit faire le quatrain suivant :

Patre fuit pictore satus Pourbusius, arte
Verum patre prior : sic monumenta docent.
Vivunt, quas pinxit pecudes pictæque volucres,
Pictoris lugent quæ simul interitum.

« Pourbus, né d'un père qui exerçait l'art de peindre, fut plus habile que lui; ses tableaux nous en fournissent la preuve. Le bétail, les oiseaux chamarrés qu'il dessina, sont vivants et pleurent ensemble la mort de l'artiste. »

François Pourbus étant devenu enseigne dans la milice bourgeoise d'Anvers, les honneurs le perdirent. Il s'évertua si bien à faire ondoyer son drapeau qu'il se mit tout en sueur. Étant ainsi échauffé, il alla prendre du repos dans le corps de garde. Il y respira le mauvais air d'un égoût qui était près de là et que l'on venait de nettoyer. Ces miasmes l'incommodèrent et à peine eut-il regagné sa maison, qu'il

tomba malade. Une prompte mort l'enleva, durant l'année 1580[1].

Il s'était marié en secondes noces; sa veuve épousa le peintre Jean Jordaens, artiste presque universel, qui exécutait l'histoire, le paysage, les marines, le genre, le portrait, des scènes nocturnes et des incendies. Ce n'était pas du reste un homme de première force : l'académie d'Anvers le reçut en 1579. Les troubles des Pays-Bas continuant à effrayer les populations, il alla chercher le calme dans la ville de Delft.

Pourbus laissa un fils, qui portait le même prénom que lui[2]. Ses destinées furent plus brillantes que celles de son père. Après avoir longtemps voyagé, il s'établit en France, où il travailla pour la cour et les grands seigneurs. Il termina ses jours à Paris, dans l'année 1622, et fut enterré aux petits Augustins du faubourg St-Germain. C'est tout ce que l'on connait de son histoire et l'ombre qui l'enveloppe a lieu d'étonner, car son pinceau a reproduit les traits d'une foule d'hommes célèbres. Leur gloire et son talent auraient dû le préserver de l'ou-

[1] On voit au musée d'Anvers un tableau d'histoire que le livret lui attribue et qui a pour sujet une prédication de St-Éloi. Mais sur une dalle funèbre, se trouve le chiffre de 1588, et à droite, dans l'angle du panneau, on remarque les lettres A G M, qu'une ligne traverse et réunit.

[2] Le catalogue du Musée du Louvre le fait naître en 1570, mais j'ignore où les rédacteurs ont trouvé cette date.

bli [1]. Henri IV aimait à lui servir de modèle : deux portraits qui ornent le musée du Louvre en sont une preuve flagrante. Dans l'un le monarque, habillé de satin noir et portant une large fraise, appuie sa main droite sur une table couverte d'un tapis rouge. La finesse du travail le rapproche de la miniature. Le prince a un peu la raideur d'un homme qui pose et semble empesé comme sa collerette, sans que l'attitude paraisse gauche néanmoins. La tête offre un mélange curieux d'intelligence et de bonté; celle-ci toutefois prédomine et l'écartement des yeux révèle la droiture de l'âme. L'esprit se manifeste par la largeur du front et la netteté du regard. Dans l'autre tableau, on voit l'illustre guerrier couvert d'une armure : il a battu en retraite devant l'âge, comme le témoignent ses cheveux gris et sa barbe blanche. C'est une œuvre inférieure à la première; la figure paraît même avoir été endommagée. Les accessoires des deux peintures révèlent un grand soin.

Le portrait en pied de Marie de Médicis et le buste de Guillaume du Vair [2], que renferme aussi le musée royal de France portent également témoignage en faveur du peintre. Seulement, on ne trouve pas encore là les airs majestueux et la noble inspiration de Van Dyck.

[1] A la fin du XVIIe siècle, Depiles le confondait avec son père.
[2] Garde des sceaux sous Louis XIII, né en 1556, mort en 1621.

Les tableaux d'histoire exécutés par François Pourbus, le jeune, ceux du moins que possède le Louvre ont un caractère singulier. L'un représente la Cène. Les acteurs en sont réunis dans un vaste monument grec, où flotte la mélancolie du style chrétien; derrière eux un grand drap noir est tendu à travers la pièce. La disposition de la table et des convives ne rappelle point Léonard de Vinci, condition indispensable pour faire naître l'intérêt, car on a tant imité cette fresque sublime que les imitations impatientent maintenant le spectateur. Sur les visages communs règne une expression peu noble, mais naturelle. Judas, couvert d'un manteau roux comme ses cheveux, frappe principalement la vue. On doit louer sans restriction la couleur chaude, intense et harmonieuse.

Le second tableau, *St-François recevant les stygmates,* est sombre et austère comme le précédent. L'homme pieux s'agenouille devant le Christ, les bras étendus, les mains percées de clous et les pieds dans le même état. Sa robe grise, entr'ouverte sur le côté, laisse voir une plaie pareille à celle de Jésus. La dévotion et l'extase animent ses traits vulgaires A deux pas de lui, un personnage à demi-couché regarde la vision, en protégeant ses yeux de sa main pour en affaiblir l'éclat. Derrière eux s'étend une nature sauvage, où les plantes et les rochers se disputent le terrain. La couleur générale est vigoureuse et obscure, le dessin ferme et soigné. Il y a dans ces

deux ouvrages quelque chose du morne esprit de Port-Royal.

Un genre aussi lucratif que la reproduction de la face humaine, ne peut manquer d'avoir de nombreux adeptes. Là où le gain abonde, les vocations se multiplient. Je ne passerai donc point en revue tous ceux qui exécutèrent le portrait pendant le XVIe siècle. On ne sait ce que leurs tableaux sont devenus et il suffira de nommer les auteurs. Jacques de Poindre, François Menton, Geldorp, Pierre Pieters, De Visscher et Simon Jacobs furent les plus célèbres. Leur pinceau retraça bien des figures hétéroclites, on leur donna bien des écus pour embellir de laids visages. Que la destruction de leurs œuvres ne les chagrine point sous la terre! Nous avons assez de mensonges de toute espèce, sans leurs mensonges coloriés.

L'attrait des scènes familières agit si infailliblement sur les peuples de la Néerlande, que la poésie domestique n'a jamais pu rester chez eux sans interprètes. Les Van Eyck firent des tableaux de genre, et toute leur école, suivant leurs traces, invoqua par moments les génies du foyer. Quinten Matsys et Pierre Breughel écoutèrent les mêmes inspirations. Il était donc présumable qu'on verrait un certain nombre d'hommes rester fidèles aux tendances populaires de l'esprit national. Ce fut ce qui eut lieu et nous n'aurons pas besoin de longs détails pour le prouver. Toutefois les sectateurs de ce genre ne se

multiplièrent point comme les paysagistes. Trois ou quatre seulement viennent s'offrir à nous.

Pierre Aertsen, né en 1519, était le fils d'un chaussetier d'Amsterdam, qui eût voulu l'enthousiasmer d'une passion platonique pour la fabrication des bas. Mais le jeune gaillard préférait la peinture et crayonnait des ébauches naïves, au lieu de sonder les mystères de la profession paternelle. Grand désespoir du tisseur de laine! La mère, voyant les goûts opiniâtres de son fils, jugea que c'était la nature qui parlait en lui, et tous deux ne tardèrent pas à faire cause commune. Elle dit un jour au marchand ébahi : « Quand je devrais filer pour le nourrir et payer son maître, je veux qu'il suive la carrière de son choix. » Il fut donc mis sous la discipline d'Alart Claessen, le meilleur peintre d'Amsterdam, et se distingua, dès les commencements, par la hardiesse et la fermeté de son exécution. A dix-sept ou dix-huit ans, il était déjà de première force. Établi très-jeune à Anvers, il fut bientôt reçu membre de l'Académie. C'était cependant un homme d'apparence lourde et grossière; on l'aurait pris pour un villageois et comme il avait d'ailleurs une haute taille, on le nommait Pierre le long[1]. Il excellait dans l'histoire et dans les tableaux de genre. Les cuisines l'affriandaient surtout et il éprouvait une joie gas-

[1] Les auteurs italiens, adoptant ce sobriquet, l'appellent toujours *Pietro lungo*.

tronomique à en retracer la fumeuse opulence. Van Mander s'extasie sur un de ces laboratoires de la gourmandise, où l'auteur s'était peint lui-même avec son second fils. On y admirait une tête de bœuf, qui semblait naturelle et transportait de plaisir tous les bouchers flamands. La plupart des ouvrages de Pierre Aertsen périrent sous le marteau des Iconoclastes; cet événement lui causa une amère douleur. Il se plaignait et de la populace fanatique et de la malheureuse fragilité des travaux humains. Lui qui, par la gloire, avait cru triompher de la mort, se voyait désarmé dans cette lutte, à la fin de sa carrière. Il termina ses jours, l'âme pleine de regrets, en 1573.

Pierre Aertsen avait épousé une tante de Joachim Beukelaer. Celui-ci, encore enfant, montrait des dispositions pour la peinture et devint naturellement l'élève de son oncle. Il dessinait avec facilité, mais la couleur lui donna les plus grandes peines. Pour obvier à son manque d'aptitude sur ce point, son guide lui fit copier d'après nature des objets de toute espèce, fleurs, plantes, fruits, gibier, poissons et oiseaux. Ses efforts eurent tant de succès qu'il égala les meilleurs coloristes : il peignait avec une promptitude extrême et semblait se jouer des obstacles. Les scènes religieuses et les motifs vulgaires l'occupaient tour-à-tour, mais les derniers étaient ceux qu'il préférait. Comme son maître, il avait pour sanctuaire une cuisine. C'était là qu'il régnait, qu'il déployait sa verve. Salut aux grasses poular-

des, à l'ortolan diaphane, au chevreuil pendu par les pieds de derrière, à la suave gélinotte; salut aux pâtés massifs embastionnés dans leur croûte d'or, à la perdrix chaussée de rouge, à la fine bécasse! Voilà le saumon pourpré, le large turbot, la truite délicate et le bar succulent. Approchez, le rôti fume, les homards verdâtres se changent en cardinaux, la pêche étale d'un air modeste ses formes provoquantes et le melon arrondit ses tranches savoureuses. Venez, admirez cette fraîche provende, mais, de grâce, n'y touchez pas.

Malheureusement pour Beukelaer, s'il possédait un mérite indubitable, il manquait de suffisance et d'adresse. Il faisait trop bon marché de lui-même et ne savait pas se tenir sur ses gardes. Voyant le peu d'orgueil que lui inspiraient ses ouvrages, on le prit au mot; sa mine sincère et naïve fut pour lui une cause de ruine. La subtilité gagnait du terrain de jour en jour, et à mesure que son talent se développait, ses bénéfices diminuaient. L'exigence des amateurs dépassait toutes les bornes; les artistes, profitant de son caractère ingénu et de sa fâcheuse situation, qui aurait dû les attendrir, le faisaient travailler chez eux pour un florin par jour et même pour trente sous. Antoine Moro l'employait ainsi à confectionner les habillements de ses portraits. On obtenait de lui, pour cinq ou six livres, un grand morceau. Il vivait donc dans la misère; mais qui s'en souciait? Il traîna son existence jusqu'à

l'âge de quarante ans et mourut peu de jours avant que le duc d'Albe quittât les Pays-Bas. Sur sa couche d'agonie, le pauvre artiste, jetant un coup d'œil en arrière, témoigna un vif regret de ne pas s'être mieux défendu contre l'astuce et l'improbité humaines. Né à Anvers, ce fut dans cette ville qu'il expira, au milieu des plus tristes réflexions. A peine eut-il rendu l'âme, que le prix de ses tableaux décupla. On les a sans doute depuis lors attribués à des peintres plus célèbres, comme ceux de Vroom et de tant d'autres. Ce fait explique seul la rareté de ses œuvres, qui, ornant les demeures bourgeoises, n'ont pas dû être atteintes par les iconoclastes. L'infortune l'a poursuivi jusque dans le tombeau.

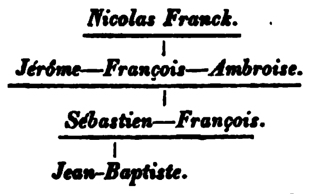
Joachim Uytenwael, d'abord peintre sur verre, abandonna ce métier, quand il eut dix-huit-ans. Quoiqu'il eût fait le voyage d'Italie, son goût l'entraîna toujours des radieux sommets de l'histoire dans la grasse atmosphère des cuisines. Né à Utrecht en 1566, la date de sa mort est inconnue. Pendant qu'il préparait l'avènement des Brauwer, des Gérard Dow, des Gabriel Metzu et des Jean Steen, Louis Toeput, fixé à Venise, habituait les hommes du midi aux vulgarités de ce joyeux style. Les marchés, l'intérieur des habitations, les fêtes populaires et les sites de la nature prenaient sur ses toiles une couleur chaude et une forme agréable [1].

[1] Toeput vivait encore dans l'année 1604, mais on ne sait ni quand il est venu au monde, ni quand il en est sorti.

Nous avons terminé notre exploration du XVIe siècle, mais avant de faire une halte, nous devons dire quelques mots d'une famille peu importante au point de vue historique; la peinture ne lui doit aucun progrès et ses travaux ne sont pas des plus remarquables : seulement, comme elle forme un petit groupe de six artistes, on rencontre de ses œuvres dans presque toutes les galeries. Nous ne pouvons donc la passer complétement sous silence. Elle était originaire de la Campine, ces champs cimmériens de la Néerlande, et eut pour souche Nicolas Franck, peintre sans gloire, qui habitait la ville d'Herenthals. Son exemple attira dans la même carrière ses trois fils : Jérôme, François et Ambroise. François, que l'on surnomme le vieux, eut à son tour deux héritiers, François le jeune et Sébastien [1]. Sébastien laissa également un fils, Jean Baptiste [2]. Les trois premiers Franck, Jérôme, François et Am-

[1] Il y a quelques doutes sur l'origine de Sébastien, mais on présume qu'il était le frère aîné de François.

[2] Voici l'arbre généalogique de cette famille :



Fiorillo, Histoire des arts du dessin en Allemagne, tome II, pages 476 et suivantes. — Van Mander. — Cornille de Bie.

broise, sont des peintres flamands du xvi[e] siècle dans toute l'acception du mot et avec toutes les idées qu'il implique. Leur manière oscille entre le goût de Michel Coxie et les habitudes de Martin de Vos. C'est tantôt l'un, tantôt l'autre, qui les attire le plus vivement et sert de pôle magnétique à leur variable inspiration. Le musée d'Anvers, renfermant neuf tableaux dont ils sont les auteurs, laisse parfaitement juger leur style indécis. Dans la *Nativité* de François Franck le vieux, le genre de Martin de Vos domine sans conteste; dans les épisodes tirés de la vie de St-Sébastien, par Ambroise Franck, Michel Coxie l'emporte sur son rival; dans la Cène, de Jérôme Franck, les deux actions se balancent. Les trois frères étaient au surplus des gens habiles : leurs œuvres manifestent d'assez grandes connaissances anatomiques et l'on y trouve des parties excellentes. Leur couleur, à défaut d'originalité, possède la finesse de leurs modèles. Sébastien, François Franck le jeune et le dernier de tous, Jean Baptiste, me paraissent des hommes inférieurs. Les tableaux du second, que contiennent les musées du Louvre et d'Anvers, sont d'une extrême médiocrité. La laideur des types, l'insuffisance du dessin, le mauvais goût des costumes, le papillotement de la couleur et l'inflexion exagérée des lignes ne charment pas les yeux. Tous les symptômes de la décadence se réunissent pour gâter cette manière. Le style de Jean-Baptiste Franck est bizarre, sombre et

triste[1]. Cette famille a produit encore d'autres aspirants à la gloire, mais leur faiblesse ne leur permit pas de l'atteindre et nous ne ferons aucun effort pour dissiper la nuit qui les enveloppe.

Jetons maintenant un regard en arrière sur le xvi[e] siècle. Vu de loin, il n'offre aucune perspective attrayante ou majestueuse, et ne gagne de l'intérêt que par l'étude. C'est un laboratoire en désordre, au fond duquel se prépare l'avenir; il n'a point l'élégance et la fraîcheur d'un salon, mais la vie prend d'ordinaire sa source dans une confusion apparente et dans une trouble obscurité. Les moules où la nature forme les êtres n'ont rien qui séduise. L'époque dont nous venons de parler, accomplit trois grandes tâches : au goût naïf, elle substitua la manière moderne, que lui enseigna l'Italie et que lui auraient fait trouver les lois mêmes du développement de la peinture; elle opéra la division des genres; elle y introduisit, sous le rapport technique, presque tous les perfectionnements qu'ils admettaient : le siècle de Rubens et de Rembrandt n'eut guère qu'à s'en servir, qu'à les animer d'un autre esprit, pour créer des chefs-

[1] Voyez entr'autres preuves une madone de sa main, au musée d'Anvers. Jerôme Franck, né en 1542, est mort en 1620. — François le vieux fut reçu à l'Académie d'Anvers en 1561 et mourut en 1566. On n'a point de dates relatives à Ambroise et à Jean Baptiste. — Sébastien vit le jour en 1573, François le jeune en 1580. Ce dernier mourut en 1605.

d'œuvre. Elle enfanta de plus, au moment où elle allait se clore, les grands hommes de la période suivante.

LIVRE QUATRIÈME.

ÉCOLE D'ANVERS.

Les grandes choses ne se font pas toutes seules : ce sont les grands hommes qui les accomplissent. S'ils ne viennent pas personnifier en eux leur époque, leur époque n'a que des instincts ; s'ils ne l'échauffent pas de leurs rayons créateurs, elle dort dans l'attente, comme un sol fertile durant l'hiver. Il faut des siècles pour préparer leur venue et leur influence se prolonge à travers les temps.

CHAPITRE PREMIER.

Les maîtres de Rubens.

Rubens sauve l'art flamand qui s'égarait. — Tobie Verhaegt, son premier maître. — Adam van Oort. — Caractère farouche de ce peintre. — Son talent se corrompt au milieu de la débauche. — Suicide étrange de Karel d'Ypres. — Biographie d'Otho Venius. Description de sa manière et de ses ouvrages.

Quoique le seizième siècle ne fût pas demeuré inactif et eût conquis certains résultats nécessaires au développement ultérieur de l'art, il est manifeste qu'il avait perdu sous d'autres rapports et que vers la fin de cette mobile époque, la peinture ne

montrait plus ni élan, ni originalité. Après avoir cherché d'abord son salut dans la manière de Raphaël, dont elle n'avait que très-imparfaitement saisi la grâce, puis dans la verve audacieuse de Michel-Ange, dont la grandeur lui avait échappé à son tour [1], elle ne savait plus quelle direction prendre et, faisant quelques pas sur toutes les routes, n'en suivait délibérément aucune. Si cette indécision s'était prolongée, elle aurait anéanti l'école flamande : ses traits caractéristiques se seraient effacés l'un après l'autre. Mais pour la tirer de cette dangereuse situation, il fallait qu'un grand homme, un homme énergique, vînt lui servir de chef et de guide. La destinée le lui octroya et elle reprit, pendant un demi-siècle, une force nouvelle. On doit désirer savoir comment débuta ce rédempteur et quels maîtres lui enseignèrent les éléments de la peinture : l'éducation de Pierre Paul Rubens ne peut être une chose indifférente.

Tobie Verhaegt, peintre de paysage, lui donna les premières leçons. Né à Anvers en 1566, il avait onze années seulement de plus que son élève. C'était un homme remarquable, selon le témoignage de Van Mander et l'éloge versifié de Cornille de Bie.

[1] Cette distinction a été faite par Schnaase dans ses *Lettres néerlandaises* (p. 249); le style de Raphaël, que la première génération du seizième siècle adopta, fut surtout accueilli dans le Brabant; Michel-Ange, modèle de la seconde, eut ses principaux sectateurs dans la ville d'Anvers.

La famille de Rubens ne l'eût pas d'ailleurs, selon toute apparence, confié à un individu sans talent. Cornille loue ainsi ses ouvrages : « Comme chaque objet s'adoucit dans le lointain! Comme les arbres sont bien touchés, sont peints d'une manière vivante! Quels terrains légers et faciles! Quel air sauvage ont les rameaux entrelacés! » L'adresse de Tobie Verhaegt lui acquit l'estime et la faveur du grand duc de Florence. Il n'obtint pas un moindre succès à Rome : on y admira beaucoup une Tour de Babel, où il avait prodigué la patience et les détails. Charmé de la sensation causée par ce tableau, il peignit le même sujet trois ou quatre fois. Une des variantes ornait l'église de Lierre; Sébastien Franck avait exécuté les personnages. Le seizième siècle, époque de trouble et de révolutions, aimait cet épisode de l'ancien testament, symbole du désordre auquel il était lui-même en proie. On ne sait rien de plus concernant Tobie Verhaegt, sinon qu'il termina ses jours dans l'année 1631.

Adam van Oort, le second maître de Rubens, excite par ses étranges habitudes un assez vif intérêt : il personnifie toute une classe d'hommes. On trouve dans les pays du nord des individus qui en sont la représentation fidèle : le climat produit sur eux les mêmes effets que sur la nature. Ce sont des caractères orageux comme les mers septentrionales; des esprits sombres comme le jour qu'un ciel terne laisse pénétrer sous les branches des sapins; des ames

pleines d'humeurs farouches, que tourmentent de brusques variations, pareilles aux caprices de l'atmosphère boréale. Quand on les approche, elles vous causent une sorte de malaise; on sent que la discorde qui règne au dehors parmi les éléments règne aussi entre leurs facultés, leurs passions, leurs projets. Sans pouvoir dire ce qu'on éprouve, on devient triste, comme pendant l'hiver, sur un sol blanchi par la neige, lorsque le soleil a disparu, que des nuages aux tons cuivrés brillent à travers les rameaux dégarnis des bois, qu'une troupe de corbeaux tourne dans la lumière mourante avec des cris funèbres. Un petit vent glacé, monotone, se lamente sans repos dans les buissons flétris; une brume violette monte du fond des vallées, où reposent immobiles les étangs captifs. L'ombre vient, morne et tragique; il semble que tout va périr et que la campagne soit un grand cimetière.

Adam van Oort fut un de ces hommes moroses, qui ont une si chagrinante influence. Triste et sauvage, il recourait au vin pour dissiper sa mélancolie; le vin lui procurait une gaieté factice, qui éclairait un moment son ame indomptable et s'éteignait d'elle-même après les orages de l'ivresse. Quand il n'avait pas bu, il maltraitait tout le monde; son talent, affaibli au milieu de ses colères, devenait, pour ainsi dire, la proie de sa mauvaise humeur. Un tel maître ne convenait pas à l'esprit lucide et tranquille de Rubens. Jacques Jordaens,

Van Baelen, Sébastien Franck supportaient mieux ses accès farouches. Le premier avait une raison très-forte pour montrer de la patience : il aimait la fille de l'artiste et quand le père le brutalisait, un sourire, une douce parole de la gracieuse enfant lui rendaient le courage. Il épousa sa consolatrice.

Adam van Oort était né en 1557, à Anvers. Il prit les leçons de Lambert van Oort, son père, qui avait reçu le jour à Amersfort, en Hollande, vers l'année 1520. Ce dernier possédait du talent comme peintre et comme architecte. On voit de lui au musée d'Anvers quelques toiles passables [1]. En 1547, il fut reçu membre de l'Académie. Les ouvrages de son fils sont si rares qu'on lui attribue seulement deux morceaux, l'un, placé dans la galerie de Darmstadt, représente la femme adultère devant le Christ, l'autre, conservé dans l'église St-Michel à Gand, a pour sujet un malade guéri par l'intercession de la Vierge. Le flatteur Cornille de Bie, dont le livre est un panégyrique perpétuel, ne marchande point les éloges, quand il s'occupe d'Adam van Oort. « Il a si bien cultivé l'art et d'une manière si belle, qu'une foule de personnes en restent surprises. L'or de Crésus ne saurait être comparé aux magnifiques dons qu'il a reçus du ciel. » Un témoignage plus important, c'est celui de Rubens : il di-

[1] Ils figurent la résurrection de Jésus-Christ et plusieurs Sibylles.

sait *que ce peintre aurait surpassé ses contemporains, s'il avait vu Rome et s'il avait étudié les bons modèles* [1]. Il jouissait d'ailleurs d'une grande réputation et fut chargé d'entreprises considérables, pour lesquelles on le paya libéralement. La nature s'était montrée bienveillante à son égard, sous le rapport de l'imagination et des autres facultés d'artiste, mais il fit preuve d'ingratitude envers elle. Détournant peu à peu sa vue des formes qu'elle lui présentait, il l'oublia et méconnut sa puissance. Son châtiment fut de tomber dans la manière, dans l'incorrection des lignes, de composer avec un moindre goût qu'auparavant. La débauche finit d'ailleurs par l'abrutir; la soif du gain remplaça l'amour de la perfection. Il ne travailla plus que pour obtenir les moyens de continuer ses orgies. Une exécution facile et une bonne couleur furent bientôt les seuls avantages qui lui restèrent. Son portrait, gravé deux ou trois fois, est l'emblème de la rudesse et de la grossièreté.

On espérait que le mariage adoucirait son humeur intraitable, mais il ne fit que le rendre plus quinteux et plus violent. Toute société lui devint odieuse.

Adam van Oort mourut à Anvers, en 1641. Il était âgé de 84 ans et avait vu briller autour de son élève toute une constellation de grands hommes.

[1] Descamps, t. Ier, p. 229. J'ignore où il a trouvé cette opinion : c'est pourquoi je le cite, malgré son manque habituel d'exactitude.

Puisque nous avons parlé de ce peintre farouche, nous nous sentons entraîné, malgré nous, à dire quelques mots d'un autre artiste un peu antérieur, dont le caractère eut avec le sien la plus frappante analogie. Karel d'Ypres ayant été le maître de Pierre Vlerick, de Courtray, et celui-ci ayant donné des leçons à Van Mander, l'historien a pu recueillir sur le premier des détails aussi vrais qu'intéressants. Comme le soucieux Van Oort, Karel devenait fréquemment la proie des mauvais génies. La tristesse et la colère se disputaient alors cette nature souffrante. Il ne ménageait pas plus ses élèves que le second maître de Rubens. Lorsque Pierre Vlerick était chez lui en apprentissage, il voulut un soir montrer ses tableaux à des personnes qu'il venait de traiter : il mit le flambeau entre les mains de son disciple. Mais le jeune homme ne le tenant pas comme il le désirait, il lui asséna un coup de poing si terrible que le néophyte roula dans un coin de l'atelier, tandis que le luminaire tombait dans l'autre. Le lendemain, Pierre le quitta sans lui faire ses adieux. Ce fut ainsi que se terminèrent ses années d'épreuve.

On disait que marié en Italie et ayant abandonné sa femme, Karel ne pouvait éloigner de lui le remords, quoiqu'il eût épousé dans son pays une autre femme, d'une grande beauté. Son humeur en était devenue plus sombre. Un incident futile acheva de le plonger dans le désespoir. Comme c'était un

homme de talent, on oubliait sa rudesse et on lui montrait une généreuse bienveillance. Étant donc venu à Courtray, les peintres de l'endroit l'accueillirent et le fêtèrent de leur mieux. Pendant qu'ils se livraient à la bonne chère, la gaieté s'accrut de rasade en rasade, le bruit augmenta dans la même proportion et ils finirent par se railler l'un l'autre, mêlant d'ailleurs aux discours malins qu'ils se lançaient leurs femmes et leur lignée, car les hommes réunis ont l'habitude de traiter légèrement la plus sérieuse de leurs passions. Il fut alors demandé à Karel s'il avait des enfants. Un convive répondit que sa femme était très-belle, mais qu'il n'avait pas su en tirer parti. Cette observation provoqua un rire unanime et un autre peintre s'écria : « Messire Karel vous n'êtes pas digne de vivre, puisque vous ne rendez pas mère une si charmante créature. » Le propos n'était pas des plus acérés, mais il blessa au cœur le malheureux artiste : il devint morne et taciturne. Quoiqu'on fît pour le distraire, quels que fussent ses propres efforts, il ne put oublier l'imprudente parole, ni songer à autre chose. Après le repas, on alla se promener dans les champs, sur les bords de la Lys; le temps était magnifique et la chaleur extrême. Comme ils longeaient la rivière, dont les flots sont très-purs en cet endroit, Karel dit tout à coup d'un air sombre : « Que ne suis-je au fond de cette eau limpide! » On crut que l'ardeur du jour l'incommodant, il avait envie de se baigner,

de chercher un abri contre les feux du soleil. Le soir, ils rentrèrent à l'auberge et continuèrent leurs libations. Karel demeurait toujours sombre, pendant que les autres s'excitaient à la joie. Enfin un des artistes lui adressa la parole.

— Mon cher, lui dit-il, tu as décidément un air funèbre ; allons, secoue un peu la tristesse. Pour te donner l'exemple, je bois à ta santé.

Puis ayant vidé son verre, il ajouta :

— Allons, que veux-tu? du vin blanc ou du vin rouge?

Karel avait saisi un couteau, qu'il tenait sous la table. Il se leva tout à coup, se l'enfonça dans la poitrine, de manière que le sang jaillit sur la nappe et dit avec une expression pleine d'amertume :

— En voici, du rouge!

Les spectateurs furent saisis d'étonnement et de crainte : une semblable catastrophe au milieu d'une paisible réjouissance bouleversa tous les esprits. Les convives abandonnèrent leurs siéges en tumulte et se pressant autour du blessé, lui demandèrent quelle folie subite s'était emparée de lui.

— Ne m'avez-vous pas déclaré tout à l'heure que j'étais indigne de vivre? Eh! bien, vous aviez raison : je me suis fait justice.

Les lois contre le suicide étaient alors très-sévères, l'Église maudissant cette dernière ressource du malheur comme le plus grand de tous les crimes. Les peintres s'attendaient à voir mourir leur con-

frère et tremblaient que la police ne fût instruite de son action désespérée. On eût enlevé le cadavre, puis on l'eût pendu au gibet de la ville comme celui d'un malfaiteur; la honte en fût retombée sur la corporation entière. Profitant donc de l'obscurité, ils portèrent le malade hors de la ville, le mirent dans un bateau et remontèrent silencieusement la Lys jusqu'au prieuré de Groeninge, qui était un lieu de refuge. Ayant examiné la plaie, ils trouvèrent qu'elle n'était pas mortelle; le couteau avait heureusement glissé sur les côtes. Ils la pansèrent de leur mieux et tâchèrent après de consoler le pauvre monomane. Il y avait des instants où ils semblaient réussir, où Karel paraissait plus tranquille et, regrettant sa fureur, disait d'un air triste : « Quelle sottise ai-je faite? » Puis sa folie le reprenait; il demandait du papier, le couvrait de dessins épouvantables, de squelettes, de fantômes, et répétait sans cesse : « Je suis damné, oh! je suis damné! » Par intervalles, il tombait dans des accès de frénésie; les peintres demeurés près de lui pour le garder avaient alors toutes les peines du monde à le tenir; il luttait contr'eux avec une sorte de rage et à chaque fois sa blessure s'ouvrait. Plusieurs jours, plusieurs nuits se passèrent au milieu de ces effrayantes alternatives. Le mal empirait cependant et Karel finit par rendre l'âme [1].

[1] En 1863 ou 1864.

Mais revenons aux maîtres de Rubens et occupons-nous du dernier, du plus important, du seul qui eut peut-être sur lui une action véritable.

Quand on se promène dans le musée de Bruxelles, dans ce musée qui devrait faire naître l'admiration de l'Europe entière et qui désappointe le voyageur, on aperçoit un portrait plein d'élégance, à moitié caché par une ombre injuste. C'est l'image d'un homme sur le retour, une figure extrêmement régulière, encadrée d'une large fraise. L'ensemble et les détails en sont pleins de finesse et de distinction. Quoique l'âge ait blanchi la barbe et les cheveux, cette tête possède encore une beauté peu ordinaire et même une certaine fraîcheur juvénile. L'expression est grave, douce, réfléchie, un peu mélancolique. Elle décèle une âme bienveillante, adroite, comprenant la poésie et le monde, s'élevant à l'idéal et sachant manier les affaires. Ce sont les traits caractéristiques d'Otho Venius, le maître de Rubens. Le tableau a été peint par Gertrude, fille de l'artiste et nous intéresse doublement, comme souvenir d'un homme fameux d'abord, puis comme preuve du talent qu'il avait légué à sa fille.

L'histoire écrite sur son visage n'est point une histoire mensongère. Il a réuni les qualités dont sa figure est, pour ainsi dire, la promesse. Il fut un peintre habile, un esprit sage et un aimable cavalier. Ces mérites de diverse nature semblaient plutôt le destiner à être le père que l'instituteur de Rubens.

A défaut de liens matériels, il y eut entr'eux une véritable parenté d'âme et de talent.

Othon van Veen, qui, en latinisant ses deux noms, se fit appeler Otho Venius, reçut le jour dans la ville de Leyde en 1556. Son père y exerçait les fonctions de bourgmestre; il était en outre seigneur de Hogeveen, Desplasse, Vuerse, Drakenstein etc. Par son aïeul, Jean van Veen, enfant naturel de Jean III, duc de Brabant, il descendait d'une maison souveraine [1]. Corneille, le père d'Otho, se montrant fidèle à sa galante origine, procréa douze enfants. Quelques uns jouèrent dans le monde politique un assez beau rôle; Pierre aima mieux étudier la gravure que pratiquer les hommes; Ghisbrecht et Otho, saisissant la palette, cherchèrent la gloire dans ce qui lui ressemble le plus, dans les images sans réalité de la peinture. Le dernier, selon la généalogie de leur maison, était un des grands officiers de la couronne [2]. Leur mère appartenait à une des meilleures familles d'Amsterdam. Il avait quatorze ans déjà et une instruction assez étendue, lorsqu'on le mit sous la discipline du peintre Swanenburg, père du célèbre artiste de ce nom. Sur les bancs de la

[1] La jeune personne qui avait eu des complaisances pour le duc, s'appelait Isabeau van Veen; elle transmit son nom à sa postérité.

[2] M. Félix Stappaerts, qui a publié un extrait de cette généalogie, ne nous enseigne point où elle se trouve et ne donne pas d'explications suffisantes relativement au grade que Venius occupait dans le Brabant. Officier de la couronne est une désignation trop vague.

classe et devant la toile, il montra une double aptitude, mais c'était à l'art qu'il donnait la préférence. Les guerres des Pays-Bas vinrent troubler son calme juvénile et suspendre ses progrès. Corneille van Veen, exerçant une autorité publique, fut forcé de prendre un parti et de le prendre ouvertement. Il eut la sottise de se déclarer pour les Espagnols, de se dévouer même pour ces ineptes dominateurs; les États de Hollande lui retirèrent ses charges, confisquèrent ses biens et le bannirent du pays. Il alla chercher un refuge près d'Ernest de Bavière, évêque de Liége et prince électeur de Cologne, qui le reçut favorablement et s'attacha son fils en qualité de page. Sur les bords de la Meuse, Otho rencontra Lampsonius, élève de Lambert Lombard et son biographe. Outre la peinture, ce nouveau maître lui enseigna la poésie, les mathématiques, le blason et l'histoire naturelle[1]. Au milieu de ces travaux, il atteignit l'âge de dix-huit ans. Il fallut bien alors qu'il allât voir l'Italie : un artiste qui n'eût pas fait ce voyage eût passé pour un homme sans valeur et même sans conscience, puisqu'il aurait négligé l'occasion de s'instruire et de se perfectionner. Tandis que Corneille se rendait en ambassade auprès de Rodolphe II, son fils prit le chemin de Rome, emportant des lettres de recommandation adressées par l'évêque de Liége au cardinal Madruccio.

[1] Houbraken, t. 1er, p. 38,

Le jeune homme dut éprouver une poétique émotion, quand il entra dans la ville éternelle. Le dignitaire de l'église lui fit le meilleur accueil. Frédéric Zucchero[1] fut le maître qu'il choisit. A cette école, il se fortifia et dans l'art d'exprimer sur la toile les rêves de l'imagination, et dans les sciences dont il avait franchi seulement le péristyle. Bientôt, il passa pour un grand érudit, pour une des plus vigoureuses intelligences de son siècle. On n'avait pas une opinion moins bonne de ses talents d'artiste.

Il demeura sept années en Italie, intervalle considérable et d'une extrême importance à l'âge où il se trouvait. Un peu plus et il serait devenu un peintre Italien, comme Denis Calvaert. Il fit alors un grand nombre de travaux que personne n'a recherchés, ni décrits, ni jugés. L'histoire de la peinture flamande et hollandaise ressemble aux vastes bruyères de la Campine[2]. Égaré sur ces landes incultes, on aperçoit à peine de loin en loin quelque poteau isolé; il faut faire des lieues pour découvrir le toit d'une chaumine et rencontrer un paysan qui vous apprenne où vous êtes. Faute de travaux préparatoires, nous ne pouvons donc caractériser le style du peintre hollandais à cette époque. Il est probable

[1] Houbraken, Weyerman et De Jonghe écrivent son nom de cette manière, mais d'autres l'appellent Zucchari.

[2] Immenses plaines stériles, à l'orient d'Anvers.

qu'il étudia de la manière la plus patiente les harmonieux tableaux du Corrège [1].

D'Italie, Venius passa en Allemagne, où l'empereur essaya inutilement de le fixer à sa cour. Il abandonna ce prince pour l'électeur de Bavière et l'électeur de Bavière pour l'archevêque de Saltzbourg. Mais le Danube et ses bords magnifiques ne purent eux-mêmes l'arrêter; il n'y voyait ni la coupole de saphir du ciel italien, ni le dôme d'opale qui s'arrondit au-dessus des plaines néerlandaises. Il regagna donc son pays et entra au service du prince de Parme. Alexandre le nomma ingénieur en chef et peintre de la cour, Jost van Winghen ayant résigné ces dernières fonctions [2]. L'illustre capitaine se prit d'amitié pour l'artiste et lui montra une faveur si grande que tous les courtisans recherchèrent ses bonnes grâces [3], car dans ces hautes régions, la servilité descend du maître à ses créatures. Il ornait le château du prince, lorsque celui-ci mourut d'épuisement et de fatigue, le 3 décembre 1792.

Othon van Veen transporta son chevalet de Bruxelles à Anvers, où il déploya une courageuse activité. Prodiguant les œuvres de sa main, il embellit les monuments pieux, les hôtels de la noblesse et les demeures bourgeoises. La plupart de ces ta-

[1] Bullart, *Académie des sciences et des arts*, 1682. in-folio. — Rathgeber, *Annalen* etc., p. 290.

[2] Vers l'année 1584.

[3] Campo Weyerman, t. 1er, p. 217.

bleaux subsistent encore soit dans les chapelles des églises, soit dans les salles du musée. Ils permettent d'apprécier le talent du peintre, talent qui le fit nommer, en 1594, chef de l'académie.

Otho Venius n'est guère connu hors des Pays-Bas; la France ne possède pas un seul tableau de sa main, partout ailleurs ses ouvrages sont très-rares. Mais la Belgique en renferme un grand nombre et sans sortir d'Anvers, on peut exactement juger la manière de ce peintre. Six morceaux dont il est l'auteur décorent le musée, sept la cathédrale, un autre l'église St-André, six volets et un panneau central l'église St-Jacques [1]. Son style, quoique d'un mérite secondaire, a une originalité aussi grande que celui de Martin de Vos : on reconnaît sur-le-champ les tableaux qui leur appartiennent. Dans ceux d'Otho Venius, les défauts et les qualités se balancent. La composition en est fort habile au point de vue matériel : si l'on n'y discerne aucune idée ingénieuse, aucun de ces effets qui annoncent le penseur et électrisent le public, on ne peut nier que l'espace ne soit rempli avec une extrême adresse. Nulle fraction du tableau n'est ou vide ou sacrifiée; partout l'œil découvre une égale quantité d'objets en saillie et en retraite.

La corrélation des lignes n'est pas ménagée avec un moindre soin et elles forment un harmonieux

[1] Le musée de Bruxelles renferme un triptyque d'Otho Venius. Gand possède un bon nombre de tableaux peints par lui.

ensemble. La vue passe de l'une à l'autre sans difficulté, ne trouvant que de sinueux détours.

L'ombre et la lumière, les tons des couleurs présentent le même équilibre. Aucun endroit ne sollicite l'attention au détriment des autres; sur quelque point que se porte le regard, il est satisfait.

Et non-seulement les couleurs sont distribuées d'une manière savante, mais l'artiste en a patiemment adouci les transitions. Ses ouvrages ont, sous ce rapport, la même finesse que ceux du Titien et du Corrège. Ses teintes se fondent l'une dans l'autre par une suite de dégradations imperceptibles. L'ombre et la lumière sont associées avec une égale délicatesse. Venius est le premier peintre de la Néerlande qui ait étudié aussi profondément le clair-obscur et en ait tiré d'aussi beaux effets. Peu d'artistes l'emportent sur lui à cet égard; ses petits ouvrages spécialement bravent les comparaisons. Le coloris en est d'une chaleur, d'un éclat, d'une intensité vraiment admirables [1]. Il faut dire encore à sa louange qu'on ne trouve pas dans ses tableaux d'ombres dures et opaques; elles y restent diaphanes au contraire, plus diaphanes que dans la nature, comme chez tous les peintres supérieurs.

Si l'on examine tour à tour ses productions et celles de Rubens, en un lieu qui permette le parallèle, comme la cathédrale ou le musée d'Anvers, on

[1] Nous recommandons surtout aux amateurs ceux de Notre-Dame d'Anvers.

remarque sur le champ qu'ils ont employé le même système de composition pour les lignes, la lumière et la couleur. Dans la première salle du musée, deux tableaux de Venius se trouvent placés à droite et à gauche d'une fameuse page de Rubens, *le Christ entre les larrons;* sur le mur opposé brille une Adoration des Mages, par le violent dessinateur. Eh! bien, la force des tons, l'harmonie du clair-obscur et jusqu'à un certain point la beauté des nuances sont presque égales chez le maître et le disciple. D'où il faut conclure que l'un a eu envers l'autre des obligations essentielles, dont on n'a pas tenu compte. Seulement Venius ne possèda jamais la touche audacieuse et ferme de son élève. Sous son pinceau, les teintes prennent comme un aspect métallique et font par moments songer aux laques chinoises. Il a aussi pour l'amaranthe un goût prononcé que l'on ne trouve pas chez Rubens.

Mais s'il se montre habile dans la partie matérielle de son art, il est d'une grande faiblesse dans la partie morale; l'expression, la vie, l'ardeur lui échappent toujours. Une insignifiance habituelle émousse ses types; point de caractère, point de lignes vigoureuses, point de ces belles physionomies où respirent la volonté, la force et la passion. Les attitudes ont le même calme léthargique; les draperies semblent dormir sur les membres engourdis. Quant à l'âme, quant aux émotions qui agitent les traits, il n'en faut point parler : les plus terribles

événements ne troublent pas le flegme et l'indolence de ses personnages. Il n'a, sous ce rapport, aucune similitude avec son fougueux élève.

Tous les tableaux d'Anvers justifient les remarques qu'on vient de lire et nous les ont inspirées : deux toiles seulement suggèrent d'autres observations. Le paisible Otho Venius s'est animé deux fois dans sa vie et ces moments d'enthousiasme lui ont fait produire deux petits chefs-d'œuvre. L'un a pour sujet la résurrection de Lazare. Les peintres qui ont figuré cet épisode se sont préoccupés en général des circonstances matérielles, voulant surtout faire ressortir ce qu'avait d'étrange le retour d'un mort à la lumière. Quelques-uns ont poussé le trivial jusqu'à mettre auprès du jeune hébreux des individus qui se bouchent le nez avec un air de dégoût. Otho Venius a compris ce drame d'une plus noble manière et ses sentiments délicats lui ont porté bonheur. Lazare s'élance du tombeau, comme ranimé soudain par la voix toute-puissante de son maître. Il était plongé dans l'engourdissement de la mort; le Christ a parlé; le voilà vivant et plein d'espérance. Il attache sur Jésus son profond regard; au moment où il sort de la fosse avide, ce n'est pas le bonheur de renaître qui exalte son âme, mais une ardente reconnaissance. Il ne cherche et ne voit que son sauveur et son ami. Par son attitude, ses gestes, son expression, Madeleine témoigne au Christ une gratitude moins vive, mais aussi bien

rendue. Le fils de l'homme les regarde l'un et l'autre avec un affectueux intérêt: une douce majesté brille sur sa figure. Pour l'exécution, c'est un morceau que les plus grands peintres auraient été joyeux de signer; je ne crois point que l'on puisse mieux composer, et la couleur a une finesse, une vivacité, un éclat qui font songer aux pierres précieuses. On essayerait inutilement de surpasser la vigueur des ombres. Les tours de force entrepris à notre époque n'ont point donné de plus merveilleux résultats.

L'autre tableau, moins complet, montre Jésus ressuscitant le fils de la Veuve. Le jeune homme était porté à sa dernière demeure sur une civière, quand l'homme-Dieu a interrompu la marche du convoi. L'adolescent, se lève à demi et, joignant les mains, paraît secouer avec peine les langueurs de la mort. La surprise, la reconnaissance et la joie se disputent ses traits. Pour Jésus, qui vient d'ordonner au tombeau de lâcher sa proie, il en garde une secrète émotion, qui augmente sa beauté. Son visage est plein de noblesse et d'harmonie. Près du brancart, la mère consolée essuie ses pleurs et une femme lève les yeux au ciel. Une vue assez poétique de Jérusalem forme la perspective du tableau. Ces peintures décorent une chapelle de l'église Notre-Dame, à Anvers.

La Cène, grande composition qui orne le même monument et passe pour le chef-d'œuvre de l'ar-

tiste, n'est qu'une production habile et insignifiante, comme ses travaux ordinaires.

Lorsque l'archiduc Albert fit son entrée solennelle à Anvers, on chargea Otho Venius de diriger la construction des arcs de triomphe que l'on élevait pour exprimer la joie publique. Il déploya une rare habileté; le luxe de ses inventions fut digne de l'enthousiasme populaire. Le prince lui-même en conçut de l'artiste une si bonne opinion, qu'il l'appela bientôt à Bruxelles et le nomma surintendant des monnaies, sachant d'ailleurs qu'il ne trouverait personne de plus estimable pour remplir ces fonctions [1]. Quoiqu'elles absorbassent une grande partie de ses journées, il resta fidèle à sa palette. Au nombre de ses meilleurs ouvrages furent les portraits en pied d'Albert et d'Isabelle que les princes envoyèrent à Jacques Ier, fils oublieux de Marie Stuart [2]. Louis XIII ayant voulu lui faire quitter la Néerlande, Otho rejeta ses propositions; il refusa même de tracer des modèles de tapisserie pour le Louvre, quoiqu'on essayât de l'y déterminer par de belles promesses. En lui commence, pour ainsi dire, la brillante destinée de Rubens et de l'école chevaleresque. Il noue ces grandes relations

[1] Campo Weyerman, t. Ier, p. 218.

[2] « Abhinc in servitia Alberti archiducis admissus, ejusdem et archiducissæ conjugis conficiebat effigies optimas, quæ deinde ad Jacobum Angliæ regem transmittebantur. » *Sandrart*, p. 279. — Voyez aussi Houbraken et Weyerman.

qui devaient mêler aux puissants de la terre les peintres du XVIIe siècle. L'artiste ne fut plus désormais un humble serviteur de l'idéal, on ne se contenta plus de payer ses travaux. On reconnut enfin que les talents forment une aristocratie naturelle, qu'ils peuvent marcher de pair avec l'opulence, la noblesse de la race et les privilèges politiques. Quand on augmente l'estime des hommes pour eux-mêmes, on leur inspire une dignité de sentiments que, par une action contraire, l'oppression et le malheur détruisent. La tête se relève, l'attitude prend une sorte de calme fierté, les gestes deviennent d'une élégance imposante, l'air, l'accent, le regard ont une expression magistrale. Elles sont bien loin les heures de détresse, où le génie était une inquiétude, où il n'osait se considérer lui-même sans effroi ! Nul ne met en doute ni sa haute origine, ni les témoignages de respect qui lui sont dus. Le serf intellectuel est désormais affranchi, aux acclamations de la multitude. Un grave changement s'opère et, à l'avenir, tout annonce dans l'homme prédestiné la conscience de sa valeur. Il semble même que la joie de son âme ait de l'influence sur ses traits, que son corps s'embellisse à mesure que son esprit s'élève et se tranquillise. Les nobles, les charmantes têtes que celles de Rubens, Van Dyck, Gaspard de Crayer, Van Uden, Rombouts, François Hals, Quellyn, Rembrandt, Philippe de Champagne et tant d'autres! Un peintre dont les mœurs ne

furent certes pas distinguées, mais qui appartenait à la même époque, Adrien Brauwer a lui-même un visage plein de finesse, avec de longs cheveux bouclés et une moustache héroïque.

Vers l'année 1591, Otho épousa une riche et noble demoiselle, qui lui donna sept enfants, parmi lesquels se trouvaient deux filles. Venius leur enseigna lui-même l'art de peindre. Charmante occupation pour un père que de guider sur la toile le pinceau de deux élèves bien-aimées, qui terminent la leçon par des caresses ! L'une, appelée Cornélie, devint la femme d'un riche négociant d'Anvers; l'autre, qui se nommait Gertrude, demeura libre, comme Marguerite van Eyck, pour se donner tout entière à la peinture. Ce fut elle qui exécuta le portrait d'Otho Venius, portrait plein d'une grâce féminine. Il a été reproduit plusieurs fois par le burin, notamment dans l'ouvrage de Sandrart [1].

Le peintre musqué partagea une singulière manie de son époque. On dessinait alors une foule d'allégories, à peine plus sérieuses que nos rébus : on les gravait sur bois ou sur cuivre, et on les publiait accompagnées d'un texte. On nommait cela des *emblèmes :* c'était une distraction, un plaisir pour les dames de suivre, en feuilletant l'opuscule, tous les développements de ces ingénieuses fadaises. Les

[1] Sur une de ces gravures se trouvent de détestables vers latins, que tous les auteurs ont réimprimés, quoiqu'ils ne méritassent pas la moindre attention.

estampes représentaient aussi quelquefois des événements historiques : on y voyait se dérouler ou les circonstances extraordinaires d'une légende, ou la biographie d'un saint, ou un épisode célèbre dans les fastes d'une nation. Otho Venius raconta de la sorte la vie de St.-Thomas d'Aquin, la tradition populaire des sept infants de Lara, les luttes des Bataves contre César et les forces romaines. Horace fut commenté par lui d'après cette méthode. Il composa une suite d'images ayant pour titre : *Amorum emblemata*, et pour explications des vers latins, italiens, français et flamands. Juste-Lipse approuva un si utile travail et l'auteur le dédia à l'infante Isabelle. L'archiduchesse lui en fit ses remerciements ; elle trouva ces subtilités admirables, mais, comme une vraie bigote, elle pria Otho Venius d'exécuter une œuvre pareille sur l'amour divin. Il crayonna donc un sermon théologique en différentes scènes escortées de madrigaux [1].

[1] Nous donnons les titres de ces livres bizarres, pour ceux qui voudraient y jeter un coup d'œil.

1. *Vita sancti Thomae Aquinati*, 31 planches.
2. *Historia hispana septem infantium Laræ*, *cum* 40 *iconibus*.
3. *Bellum Batavorum cum Romanis ex C. Tacito*, libri IV et V, 40 planches.
4. *Horatii Flacci emblemata*, *cum notis latinè, italicè, galicè et flandricè*, 103 planches.
5. *Amorum emblemata*, pourvus aussi d'inscriptions en quatre langues.
6. *Amoris divini emblemata*, contrepartie du précédent ouvrage.
7. *Conclusiones physicæ et theologicæ notis et figuris depositæ*.

Le 5 mai 1615, la princesse ayant abattu d'un coup d'arbalète le *papegay* fixé sur la tour de Notre-Dame des Victoires, au Sablon [1], voulut perpétuer le souvenir de son adresse et octroya à la grande confrérie des arbalétriers une pension annuelle de cinq cents livres durant sa vie et une rente perpétuelle de deux cent cinquante livres après sa mort. Elle chargea en outre Otho Venius de peindre un tableau qu'elle désirait leur offrir ; le milieu représentait St-Georges, on voyait sur les ailes son image et le portrait de l'archiduc. Ce travail fut payé à l'artiste 1200 livres. Six années plus tard, il reçut mille livres pour deux toiles où les nobles personnages étaient figurés avec le costume des ermites.

Otho Venius garda toujours sa position près d'Albert et d'Isabelle : il eut la fidélité de la reconnaissance [2]. Rubens, son élève atteignit de son vivant les

Le goût des Emblèmes dura très longtemps ; le plus beau livre de cette nature que je connaisse fut publié à Amsterdam en 1624, par Jean de Brunes.

[1] Place de Bruxelles.

[2] L'article suivant, extrait du compte de la recette générale des finances de 1615, en est la meilleure preuve : « A Octavio Veen, garde et wardain des monnaies de LL. AA. à Bruxelles, 250 livres, en vertu des lettres patentes des archiducs, données à Bruxelles, le 9 octobre 1615, par forme de mercède et *adjuda de costa*, en considération des petits gages qu'il avait à cause de son dit estat, et qu'on lui avoit osté un tiers de l'entretenement qu'il avoit eu ; mesmes pour avoir monstré le zèle et affection que tousjours a eu au service de sa majesté et de leurs altesses, ayant laissé des conditions et services ho-

hautes cimes de la gloire et entraîna derrière lui toute une légion d'hommes robustes. Van Veen fut comme un aïeul qui voit prospérer ses enfants et ses petits enfants. Sa noble postérité le suivit bientôt dans la tombe. Il mourut à Bruxelles en 1634, âgé de 78 ans. Le siècle d'or et la grande école de Rubens étaient déjà sur leur déclin.

norables, et la pension de quatre cens escuz par an, que le roy de France et aultres princes luy avoient offert, et de s'employer en œuvres grandes, au moyen de quoy il se pouvoit en peu de temps enrichir. » Au compte de 1619, on trouve encore un payement de 150 livres fait à Octavio van Veen, en considération de ses petits gages et du travail extraordinaire que lui a imposé son titre de garde des monnaies. Gachard, *Particularités inédites sur Rubens*.

CHAPITRE II.

Pierre Paul Rubens.

Naissance de Rubens à Cologne. — Il sort d'une famille de tanneurs et de droguistes. — Retour de sa mère dans les Pays-Bas. — Ateliers qu'il fréquente. — Son départ pour l'Italie, ses études à Venise et à Rome. — Il ne doit absolument rien aux artistes méridionaux. — La maladie et la mort de sa mère le rappellent à Anvers.

Le voyageur qui passe à Cologne dans la *Sternengasse* ou rue des Étoiles, s'arrête devant une ancienne maison de modeste apparence, où deux inscriptions en lettres d'or brillent sur deux plaques de marbre noir. La première doit se traduire ainsi :

« Le 29 juin de l'année 1577, jour consacré aux

apôtres Pierre et Paul, naquit dans cette maison et fut baptisé dans l'église de la paroisse,

PIERRE PAUL RUBENS.

« Il était le septième enfant de ses père et mère, qui ont habité vingt ans ce logis. Son père, le docteur Jean Rubens, avait été six ans échevin de la commune d'Anvers; il se réfugia à Cologne, pendant les guerres de religion, mourut dans cette ville en 1587 et fut enterré avec pompe dans l'église St-Pierre.

« Notre Pierre Paul Rubens, l'Apelle germanique, voulait revoir sa cité natale avant sa mort et consacrer de ses propres mains à l'église, où il avait reçu le baptême, son excellent tableau représentant la crucifixion de St-Pierre, tableau que lui avait demandé le célèbre connaisseur Jabach ; mais la mort le prévint et il expira le 30 mai 1640 à Anvers, dans la soixante quatrième année de son âge. »

De l'autre côté de la grande porte se trouve la seconde inscription, qui signifie :

« Dans cette maison chercha aussi un asyle la reine de France,

MARIE DE MÉDICIS,

veuve de Henri IV, mère de Louis XIII et de trois reines. Elle avait appelé d'Anvers, où il demeurait,



notre Rubens, pour qu'il vint tracer dans le palais du Luxembourg, à Paris, l'épopée de sa vie et de ses destins. Il en forma vingt et un grands tableaux. Mais persécutée par l'infortune, elle mourut à Cologne le 3 juillet 1642, âgée de 68 ans, dans la même chambre où était né Rubens. Son cœur fut déposé dans notre cathédrale, devant la chapelle des mages; plus tard on transporta son corps sous les voûtes royales de St-Denis. Avant d'expirer, elle adressa des actions de grâce au Sénat et à la ville de Cologne, pour la liberté hospitalière dont elle avait joui et accompagna ses remerciements de nobles dons, que les violences révolutionnaires ont presque tous fait disparaître. »

Le bruit des voitures, dans cette rue étroite et populeuse, ne vous permet guère de vous abandonner à de longues réflexions. Le double monument commémoratif éveille pourtant de sérieuses pensées. Berceau d'un grand peintre, dernier asyle d'une grande reine, l'habitation réclame tout votre intérêt. Là, le plus célèbre artiste de la Flandre a jeté ses premiers cris; là est morte la femme de Henri IV et la mère de Louis XIII. Née parmi les splendeurs du pouvoir, sous le beau ciel qui avait éclairé ses aïeux, elle expira tristement loin de son pays et du royaume qui l'avait adoptée. Venu au monde sur la terre de l'exil, pendant les orages d'une violente guerre intestine, Rubens termina glorieusement ses jours parmi ses compatriotes. La fille des Médicis a obtenu

dans sa prospérité plus d'hommages que le peintre; le peintre à son tour l'éclipse dans le tombeau. Le malheur l'avait dépouillée de ses grandeurs avant la fin de sa vie et la mort compléta l'œuvre de l'infortune. L'artiste a maintenant une cour d'admirateurs : son génie était comme ces beaux arbres, que l'automne seul pare de toute leur beauté.

La maison où sa famille trouva la paix bannie d'Anvers n'a que six fenêtres de front et une porte cochère donnant sous un péristyle. Depuis longtemps, elle abrite les ballots et les caisses d'un marchand de denrées coloniales. Aussi une odeur de poivre et de canelle vous monte au nez, dès qu'on approche pour saisir le marteau. Le négociant vint m'ouvrir lui-même. C'était un homme petit, frêle et austère, qui me demanda d'une façon peu engageante ce que je voulais.

— Je voudrais, lui dis-je, visiter l'ancienne demeure de Rubens.

— D'où venez-vous ?

La question me sembla bizarre; je répondis néanmoins :

— De Bruxelles.

— Et vous n'êtes pas anglais ?

— Je ne crois point l'avoir jamais été.

— Vous occupez-vous de peinture?

— J'écris l'histoire des peintres flamands et hollandais.

— Entrez alors, mon cher monsieur, et ne vous

formalisez pas de l'interrogatoire que vous venez de subir. Ah ! si vous saviez ce que c'est que les touristes d'Angleterre ! si vous saviez le temps qu'ils m'ont fait perdre et l'ennui qu'ils m'ont causé ! Il m'a fallu prendre la résolution de n'en admettre aucun. Ils grattaient mes murailles, déchiraient mon papier, tailladaient mes boiseries, coupaient mes rideaux, sous prétexte d'emporter des souvenirs du grand homme. Ils voulaient quelques grains de poussière, quelques morceaux d'étoffe pour augmenter leurs collections. Et puis c'étaient des remarques! J'en souriais parfois, mais le plus souvent je me donnais au diable. Si bien, que j'ai fini par exclure les badauds de toutes les nations.

— Je vous remercie donc de la faveur que vous m'accordez.

— Laissons les compliments et suivez-moi.

Nous entrâmes dans une chambre basse, ayant jour sur la rue, où se tenait d'habitude la reine exilée. C'est tout ce qu'on peut voir de plus bourgeois. On monte au premier étage par un de ces grands escaliers à rampe massive, dont l'emplacement formerait une belle salle. La pièce qui a vu naître Rubens, qui a entendu les derniers gémissements de la princesse agonisante, n'offre rien d'extraordinaire : tout y est moderne et trivial. Par la fenêtre seulement, on aperçoit les restes d'une ancienne chapelle, où le grand homme futur a dû s'agenouiller bien des fois, pendant que la petite cloche

annonçait l'heure de la prière, une de ces cloches harmonieuses comme ne savent plus en couler nos fondeurs. La chambre n'a pas gardé un seul vestige de la reine ou de la famille anversoise. Jetant à la hâte un coup d'œil sur l'ameublement vulgaire, je descendis au jardin. C'est un enclos sans arbres, qu'environnent de laides masures, noircies par le travail et l'indigence. Quelques poiriers allongeaient leurs bras chétifs contre les murailles de l'enceinte; le chou domestique, la salutaire oseille, l'élégante bourrache et le thym parfumé croissaient dans les plates-bandes ou formaient des bordures. L'histoire ne trouvait pas une fleur à cueillir au milieu de ces plantes potagères et officinales. Je saluai le *colonial-waaren handler*, autrement dit l'épicier en gros, et me retirai. Je n'étais pas fort content, mais j'avais vu la première habitation de Rubens, j'avais accompli mon devoir de fureteur et d'investigateur.

Le licencié Michel, dans son étrange et curieuse histoire de Rubens, a voulu lui assigner une origine noble et lointaine. Il le fait descendre d'une famille de Styrie : le grand père de l'artiste serait venu s'établir dans les Pays-Bas, à la suite de Charles-Quint et après le sacre de l'Empereur [1]. La plupart des biographes ont reproduit cette invention [2]. Les

[1] Histoire de la vie de Pierre Paul Rubens, par Michel, licencié (sic) en droit; 1 vol. in-8°, Bruxelles 1771.

[2] Notamment Smit dans son livre intitulé : *Historische levens-beschryving van Pierre Paul Rubens;* Anvers, 2e édition, 1840.

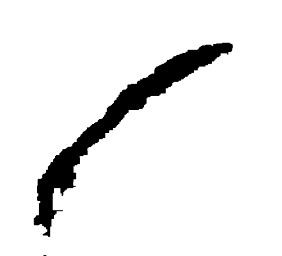
hommes ont en général une idée si fausse de la vraie grandeur, que là où elle se trouve, ils cherchent à l'affubler d'une pompe inutile. Le génie les touche peu, s'il n'est revêtu d'un manteau d'histrion. Mais les archives d'Anvers contiennent la généalogie de Rubens et elle a été publiée par l'archiviste [1]. Elle remonte jusqu'à l'année 1350; ce fut alors que naquit maître Arnould Rubens, tanneur de son métier, lequel acheta en 1396, le dernier jour du mois d'août, une maison avec son jardin, situés dans la rue de l'Hopital. Tous ses descendants furent tanneurs comme lui, ou droguistes et épiciers. Le célèbre peintre appartenait donc à cette forte race populaire, qui, en Belgique plus que partout ailleurs, compose la substance et la moelle de la nation. Le premier Rubens élevé pour une autre carrière que l'industrie, fut le père même de notre artiste. L'aïeul de ce dernier, qu'on représente comme un noble styrien, n'avait d'autre arme que le pilon, d'autre fief que sa boutique exhalant de vives senteurs. Voyant, selon toute apparence, prospérer son commerce, il réserva son fils à de plus hautes destinées. Il voulut qu'il apprît les langues

L'inventeur de ce conte fut le chanoine Van Parys, qui descendait de Rubens par une de ses filles, Claire Jeanne, née le 18 janvier 1632. Il communiqua des notes mensongères à un certain De Vegiano qui les publia dans les suppléments au nobiliaire des Pays-Bas.

[1] Généalogie de Pierre Paul Rubens et de sa famille; Anvers, 1840.

savantes, l'histoire, la dialectique, et lorsqu'il eut vingt-quatre ans, il le fit partir pour l'Italie. Jean Rubens y demeura sept années, pendant lesquelles il obtint le bonnet de docteur en droit civil et canon, au collége de la Sapienza, à Rome. La grandeur des souvenirs, la majesté des papes, les merveilles de la sculpture, de la peinture, et la science des jurisconsultes se réunissaient alors pour attirer dans la ville éternelle et dans toute la péninsule les blondes populations du nord. En 1561, le voyageur regagna sa patrie, au moment où Philippe II armait de sa puissance le cardinal de Granvelle; peu de temps après son retour, il épousa une jeune fille de bonne maison, Marie Pypeling. Ils furent heureux ensemble, et l'estime dont ils jouissaient accrut leur satisfaction. Le 7 mai 1562, Jean fut promu au grade d'échevin, place à laquelle les affections communales des Pays-Bas donnent une sérieuse importance.

Mais bientôt éclatèrent les longs troubles, qui devaient exténuer les provinces belges et enfanter, parmi les pleurs et les convulsions, la glorieuse république batave. Dès l'année suivante, Guillaume le Taciturne, les comtes d'Egmont et de Hoorn firent un pacte libérateur, auquel refusèrent de souscrire les ducs d'Arschoot et d'Aremberg. Puis vinrent ces commotions profondes, où la Néerlande se sentait mourir, cette guerre cruelle, où Philippe II joua si obstinément et si maladroitement la fortune de



l'Espagne. Anvers qui était alors la ville la plus riche des Pays-Bas, Anvers souffrait surtout de l'interruption de la paix. Les vaisseaux abandonnaient son port, ses fabriques tombaient dans une ruineuse langueur et les soldats espagnols se montraient en plus grand nombre à ses foires que les marchands étrangers. Le bourgmestre Van Straelen, homme courageux, ardent patriote, fomentait la sédition; plein de haine pour les oppresseurs, il augmentait le désastre, espérant briser la tyrannie. On sait à quelles fureurs se livrèrent les iconoclastes, dans une nuit du mois d'août 1566 : la cathédrale et toutes les églises suffragantes brillaient aux dernières lueurs du jour, comme de véritables musées d'orfèvrerie, de sculpture et de peinture; quand le soleil se leva, ses rayons, traversant les fenêtres vides, n'éclairèrent que des enceintes nues, où gisaient pêle-mêle les plus précieux débris.

Enfin arriva l'année 1568, année de lugubre mémoire. Les comtes d'Egmont et de Hoorn furent décapités sur la grande place de Bruxelles; leurs têtes fixées au bout de deux piques, effrayèrent et attendrirent la multitude jusqu'à trois heures de l'après-midi, pendant qu'on humectait des mouchoirs dans le sang généreux qu'elles laissaient tomber; nobles reliques des martyrs dont le supplice était une menace faite à la nation toute entière! D'autres drames accrurent l'épouvante générale; le secrétaire du comte d'Egmont fut écartelé; un écha-

faud se dressa pour Van Straelen au milieu de Vilvorde et quatre sectateurs de la réforme, qui avaient pillé les églises, moururent dans l'effrayante agonie du bûcher. Presque partout la hache servit les colères du duc d'Albe; telles étaient, selon le cardinal Bentivoglio, la désolation et l'horreur universelles, que l'on n'entendait que pleurs, gémissements et soupirs; on ne rencontrait que figures mornes et inquiètes [1].

Saisis d'une terreur panique, une foule d'habitants émigrèrent, quoique leurs biens fussent confisqués aussitôt après leur départ. On aimait encore mieux perdre sa fortune que la vie. Jean Rubens fut de ceux qui se vouèrent à l'exil. On le soupçonnait d'une prudente affection pour les doctrines calvinistes. Il essaya d'abord de conjurer ces doutes homicides. Le 31 octobre 1568, il se présenta devant le conseil communal réuni à l'hôtel de ville: de nobles personnages l'escortaient, le chevalier Jean van Schoonhoven, ancien bourgmestre, trois autres chevaliers, trois échevins et les deux secrétaires de la régence. Sous leur attestation, il se fit donner un certificat de bonnes mœurs, de respect inaltérable pour les lois et les coutumes du pays [2]. Mais ce témoignage public ne lui parut point le mettre en sûreté. Guillaume le Taciturne essayait

[1] Histoire générale des guerres de Flandre, par le cardinal Bentivoglio, livre IV.

[2] Michel, p. 10 et 11.

d'ailleurs de le gagner à sa cause et avait recours au prince de Chimay pour lui servir d'intermédiaire [1]. Il craignit que ces efforts n'achevassent de le rendre suspect. Abandonnant la malhèureuse cité avec toute sa famille, il se dirigea vers Cologne et s'établit dans la maison située rue des étoiles, que nous avons décrite plus haut. Il y commença la nouvelle année loin de sa patrie.

Depuis longtemps il vivait au milieu du calme, des regrets et de l'étude, lorsque le 29 juin 1577, sa femme lui donna un septième enfant [2]. Comme ce jour était la fête des apôtres St-Pierre et St-Paul, le jeune Rubens fut placé sous leur protection. Il reçut d'ailleurs le baptême dans l'église St-Pierre, une des moins brillantes de la ville, mais que son souvenir et un de ses meilleurs tableaux ont illustrée.

Le même monument gothique renferme la dépouille de son père. Il prenait plaisir à soigner l'éducation de ses enfants et à voir les rapides progrès du plus jeune, qui révélait une extrême facilité [3],

[1] Une lettre trouvée chez Jean Rubens après sa mort constate cette négociation.

[2] Elle avait déjà mis au monde quatre garçons et deux filles; l'aîné, Philippe Rubens, devint plus tard secrétaire de la ville d'Anvers; les autres enfants se nommaient Jean-Baptiste, Henri, Barthélemy, Blandine et Claire.

[3] « Qui prima litterarum rudimenta ibi percepit, eâ ingenii facilitate, ut æquales facilè excederet. » *Vie de Pierre-Paul Rubens*, par Philippe son neveu.

lorsqu'un mal violent le saisit. Étant mort le 18 mars 1587, il fut inhumé avec une pompe solennelle. Une longue épitaphe raconte depuis deux siècles et demi les principaux événements de son existence. Elle nous enseigne qu'il avait étudié à fond l'histoire des peuples anciens et l'histoire de son temps, que ses mœurs étaient douces et que son humanité, sa bienfaisance lui gagnaient tous les cœurs. La fabrique de l'église a jugé que ses vertus et l'admirable ouvrage de son fils étaient un excellent motif pour exploiter les curieux. On paye donc trois francs à la porte du saint asile.

La mort du docteur fit réfléchir sa veuve. Qu'allait-elle devenir sur une terre étrangère, avec sept enfants qu'il s'agissait de pourvoir et de lancer dans le monde? Ne serait-elle pas mieux à Anvers, où la rappelaient tous les souvenirs de son jeune âge, où vivaient ses alliés naturels? Ses fils et ses filles n'y auraient-ils point une carrière plus sûre et de plus grandes espérances? Le calme d'ailleurs y règnait depuis deux ans : le duc de Parme avait fait le siège de la ville et s'en était rendu maître, grâce à la folie des citoyens, qui paraissaient vouloir montrer comment une population peut se perdre elle-même [1]. Philippe II avait été si charmé de ce triomphe inattendu, que le courrier porteur de la

[1] Voyez l'instructive et curieuse narration de ce siège, par Schiller.

nouvelle étant arrivé dans la nuit, son flegme ne put tenir contre la joie qu'il éprouvait; oubliant les lois majestueuses de l'étiquette, il alla réveiller l'infante Isabelle, sa fille chérie, et lui annonça que deux cent mille hommes venaient de tomber entre ses mains par leur propre faute. Une paix humiliante avait donc succédé au tumulte des agitations populaires; mais les femmes acceptent la tranquillité comme un bienfait, quelle qu'en soit la source. La veuve espérait d'ailleurs qu'on lui rendrait ses biens confisqués; jouir de l'aisance, du repos, environner de soins des créatures chéries, n'est-ce pas tout le bonheur que rêve le sexe aimant et dévoué?

La mère de Rubens, après vingt ans d'exil, ne songea plus qu'à rentrer dans sa patrie. En 1588, elle se transporta sur les bords de l'Escaut. Réfutant les soupçons qui avaient banni son époux, elle employa de puissants protecteurs et eut la joie de recouvrer presque toutes les possessions de la famille. Elle semble avoir eu l'adresse et le jugement que l'on remarqua plus tard en son fils.

Rubens, âgé de onze ans, poursuivit ses études avec un bonheur peu ordinaire. Michel dans son style bouffon, nous assure « qu'avant d'avoir achevé sa rhétorique il s'énonçait *si* parfaitement en latin *qu'en* sa langue maternelle, et cette fécondité présageait sa bouche d'or et sa grande éloquence, qui fit et qui fait encore l'admiration des plus grands

princes de l'Europe. » Voilà comment s'exprime constamment le meilleur biographe de Rubens [1]!

Quand il eut fini ses humanités, pour nous servir de l'ancienne expression, sa mère le plaça chez Marguerite de Ligne, veuve du comte de Lalaing. Il devait y remplir les fonctions de page. Elle devinait, l'habile femme, que la science des livres ne suffit pas dans le monde; que pour être heureux, pour ne pas voir échouer tous ses projets, il faut acquérir une autre science plus âpre et plus mystérieuse; science mobile, variable et amère, qui use le cœur et l'esprit; science utile et funeste, armure empoisonnée qui protège et dévore le sein qu'elle entoure; je veux dire la science des hommes. C'est bien parmi les grands de la terre, dont elle forme l'étude continuelle, c'est bien sur les hauteurs du monde social qu'on peut l'apprendre. Mais elle ne semble pas avoir été d'abord du goût de Rubens. Toute âme honnête débute par un certain puritanisme. Le jeune homme fut choqué de la licence de ses compagnons et des mœurs hardies qu'on étalait à sa vue. Ce brillant esclavage ne lui convenait guère d'ailleurs. Une voix secrète lui parlait de plus nobles destinées; les mots de talent, de gloire, d'indépendance le frappaient surtout, comme un premier avertissement de son génie. Dessiner, peindre, étu-

[1] L'ouvrage flamand de Smit n'est qu'une traduction littérale des singulières phrases de Michel.

dier les œuvres de la nature et les œuvres des grands artistes, n'obéir qu'à son imagination fougueuse, c'était la seule forme sous laquelle lui apparût le bonheur. Il ne put cacher ni son dégoût ni ses prédilections à sa mère, qui devint toute pensive. Elle lui dit qu'il était bien jeune pour se choisir lui-même une carrière; que sa famille souhaitait le voir dans la magistrature et l'avait fait élever en conséquence. Il avait donc tort de prendre subitement une autre direction, de vouloir affronter les périls d'un art où l'on restait un manœuvre, si l'on ne devenait pas un grand homme.

L'énergique vocation de Rubens ne le laissait pas maître de sa destinée. Il insista, il montra tant de regrets et d'ardeur, que sa mère tomba de nouveau dans la réflexion. Devait-elle contrarier de si impétueux désirs? C'était une femme sage, comme nous l'avons dit. Elle rassembla en conseil les tuteurs de ses enfants et toute sa parenté; elle leur exposa son inquiétude, leur demanda leur avis. Après plusieurs délibérations, il fut résolu qu'on laisserait le jeune homme suivre son penchant.

On le confia d'abord aux soins de Tobie Verhaegt, puis on le plaça chez Adam van Oort, comme nous l'avons dit plus haut. Ce maître farouche ne convenait pas à l'esprit lucide et tranquille de Rubens; il ne déguisa point sa répugnance, qui eut fini par se changer en aversion. Ce fut alors qu'un de ses camarades lui proposa de suivre les leçons d'Otho

Venius. Ce peintre était aussi doux et aussi poli que l'autre était brutal. Il perfectionna chez Rubens le goût et l'habitude des belles manières, pendant qu'il lui apprenait la science de la composition et du clair-obscur. Pierre-Paul entra dans son atelier en 1596, à l'âge de 19 ans. L'archiduc Albert était arrivé à Bruxelles et avait pris le gouvernement général des Pays-Bas, le 11 février de la même année.

Rubens étudiait avec l'ardeur poétique de la jeunesse, lorsque deux événements eurent lieu, qui devaient exercer la plus grande influence sur le sort de la Belgique et sur sa propre destinée. Le roi d'Espagne, se sentant mourir, exécuta un dessein depuis longtemps conçu. Il donna sa fille Isabelle au prince Albert et leur céda, par un acte authentique, la souveraineté des Pays-Bas et de la Bourgogne. Le mariage fut conclu au nom de l'archiduc, le 6 mai 1598. Philippe II, accablé de vieillesse, de soucis et d'infirmités, parut sur son trône, offrant dans sa personne l'image de son empire à l'agonie. Cet homme, cette ruine vivante, ne léguait aux peuples courbés sous sa main que l'abrutissement, la désolation et l'esclavage. Sa mort sembla une vengeance de la nature. Couché à l'Escurial, dans une cellule étroite, il éprouvait tour à tour les ardeurs et les frissons glacés de la fièvre; des contractions, des spasmes nerveux torturaient ses membres. Plusieurs abcès cachés s'ouvrirent une issue

aux genoux, à la poitrine, en d'autres parties du corps. Ils rendaient une matière infecte, dont l'odeur exaspérait ses gardiens. Un satyriasisme continuel achevait de miner ses forces par les organes de la reproduction et par des épanchements douloureux, où affluait son sang décomposé. A tant d'horreurs vint se joindre le mal pédiculaire. Une si abondante vermine pullulait sur sa peau et le rongeait, qu'on ne put l'en délivrer. Cette cruelle agonie avait l'air d'une expiation; elle inonda de joie tous les cœur ulcérés qui maudissaient le prince expirant [1].

Quoique la Belgique ne se soit jamais guérie des atteintes profondes qu'il avait portées à son commerce, à son indépendance, à son activité morale et extérieure, elle goûta quelque repos, quand il eut cessé de vivre; non pas un repos complet, la Hollande était trop émue encore du sentiment de ses injures et de sa liberté nouvelle pour mettre bas les armes, sans de longs retards et de longues tergiversations. Mais la guerre se ralentit peu à peu; en 1609, une trève de douze ans fut conclue.

Dès qu'ils eurent pris possession des Pays-Bas, les archiducs s'appliquèrent à effacer les traces d'une lutte sanglante. Ils adoucirent les lois, rassurèrent l'industrie épouvantée, protégèrent le négoce et tendirent une main secourable aux beaux-arts.

[1] Wagenaar, *Histoire de Hollande.*

Othon van Veen fut nommé peintre officiel de la cour. Aussi lorsque dans la première année du xvii[e] siècle, Rubens, devenu trop fort pour recevoir des leçons, témoigna le désir d'aller en Italie s'inspirer devant d'illustres chefs-d'œuvre, son maître eut hâte de le présenter aux deux souverains. Ils furent accueillis l'un et l'autre de la manière la plus gracieuse. Otho Venius fit un brillant éloge de son élève; il loua son caractère et son talent, et le peignit comme digne, à tous les égards, de la protection des archiducs. Le jeune Rubens montra tant de courtoisie, s'exprima avec tant d'élégance, qu'il se concilia leur faveur. Ils lui donnèrent des lettres de recommandation, important grimoire qui devait faire tomber devant lui tous les obstacles matériels.

Il serait important de savoir au juste où en était alors le talent de Rubens et quelles ressources intellectuelles il emportait avec lui. Le plus ancien tableau qui nous reste de ce grand homme est, selon toute vraisemblance, celui que possède M. Wuyts [1]. Il figure la Vierge au milieu d'un parc, tenant le Christ sur son bras droit. Une balustrade couverte d'un tapis occupe le premier plan; on y remarque un vase plein de fleurs et un gros livre que feuillette la belle Israëlite. Penché sur le sein nu de sa mère, le divin enfant est près d'en saisir le mamelon. A la gauche du spectateur s'élève un énorme buisson

[1] Rue du Jardin, à Anvers.

de roses; derrière les personnages, des arbres magnifiques plongent dans un ciel terne leurs noirs rameaux. Le coloris de cette production, la force du clair-obscur et les sombres feuillages qui se dressent sur le second plan, rappellent tout à fait le goût d'Otho Venius. Il est même digne d'attention que la Vierge porte une robe amaranthe, couleur aimée de ce peintre et généralement évitée par Rubens : l'influence de son maître la lui aura fait employer. Le développement considérable de la végétation et des accessoires, contraires aux principes de Van Veen, était peut-être un souvenir de Tobie Verhaegt. Mais la fille de David et son enfant ont déjà tous les caractères du style de Rubens : leurs formes sont grasses, leur chair rose et brillante. Marie a seulement un air plus calme et plus modeste que dans les ouvrages postérieurs. Jésus qui s'attache d'une manière fort naturelle au sein de la Vierge, annonce par sa beauté le mérite spécial dont l'auteur a toujours fait preuve en traçant des images de l'enfance.

Le second tableau de Rubens antérieur à son départ pour l'Italie, ornait autrefois l'église des Carmes chaussés à Anvers [1] et attire maintenant les regards des curieux dans le musée de la ville. Là, toute trace d'influence a disparu : c'est le peintre

[1] Descamps, *Vies des peintres*, t. 1er p. 323. — *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, p. 170; édition de Barba, 1838.

tel que nous le connaissons. L'image représente le Christ mort sur les genoux de Dieu le père; deux anges portent les instruments de la passion. Dieu le père a les traits d'un vieux paysan plein de finesse; il vous regarde d'un air scrutateur, et les épais sourcils qui ombragent ses yeux en rendent l'expression plus narquoise. Le raccourci du fils de l'homme est hardiment exécuté; peut-être la jambe gauche ne produit-elle pas l'effet voulu. Le corps a déjà les formes hyperboliques du maître, et le sang qui coule de sa plaie, cette nuance de charbon ardent qu'il savait si bien lui donner. Pour les anges, ces enfants maussades manquent de grâce et de distinction. Les couleurs sont un peu plus fondues que par la suite.

Enfin arriva l'heure des adieux. Rubens pressa la main d'Otho Venius, qui l'avait traité moins en disciple qu'en ami, embrassa tendrement sa mère, qu'il ne devait plus revoir et franchit les portes d'Anvers, le 9 mai de l'année 1600.

Comme un digne enfant des Pays-Bas, il courut à Venise, la cité des grands coloristes. Les premiers jours se passèrent dans le ravissement : les tableaux des Bellini, des Titien, des Giorgione, des Paul Veronèse se disputaient ses regards. Il la voyait donc enfin cette seconde nature créée par le génie, ces merveilleuses productions où le pinceau luttait avec la lumière du soleil! Il allait d'une église à l'autre, admirant tour à tour les chefs d'œuvre et ce beau

ciel, dont le profond azur semblait entraîner sa vue dans l'infini. Quand il eût satisfait sa première curiosité, il loua une demeure convenable, puis dessina et copia les brillants modèles qui venaient d'agrandir son idéal.

Pendant qu'il était absorbé par l'étude, un gentilhomme de Mantoue se logea sous le même toit. Ayant su qu'il était d'un autre pays et cultivait la peinture, il lui témoigna le désir de voir ses ouvrages. Il en fut si enchanté, il les trouva si peu ordinaires, qu'à son retour il en parla avec chaleur au duc de Mantoue, car il était un des officiers de sa cour. Vincent de Gonzague forma aussitôt le projet de s'attacher le jeune Anversois. Il lui fit offrir des conditions très-avantageuses, pour quitter le bord des lagunes et venir se fixer près de lui. Non-seulement elles étaient de nature à séduire Rubens, mais une autre tentation s'y joignait. Le duc possédait un grand nombre de tableaux magnifiques et les œuvres principales de Jules Romain. L'artiste flamand accepta donc ses propositions généreuses. Il fut reçu de la manière la plus courtoise, et pendant que Gonzague l'interrogeait sur sa patrie, sa famille, ses relations et son art, il tira les lettres de recommandation que lui avaient données les Archiducs. Grande fut la surprise de Vincent et sa joie égala sa surprise. D'aussi respectables témoignages, confirmant l'opinion qu'il avait de Rubens, lui inspiraient la meilleure idée de son propre juge-

ment. Il nomma peintre officiel et gentilhomme de sa cour l'habile candidat à la gloire.

On a prétendu que les grandes œuvres de Jules Romain, comme les noces de Psyché, la bataille de Maxence et de Constantin, la chute des Titans, exercèrent une influence décisive sur Rubens, qu'il les étudia, qu'il les imita, et que dans tous ses travaux on peut reconnaître l'action plus ou moins énergique du peintre méridional. C'est là une hypothèse dénuée de preuves. Pierre Paul était un de ces génies créateurs et de premier ordre, qui doivent tout à eux-mêmes. Dès qu'ils sont sortis des langes du noviciat, leur profonde originalité se manifeste. Les seuls obstacles qu'ils aient à vaincre sont la gaucherie et l'inexpérience des débuts. Mais aussitôt qu'ils se trouvent en possession des moyens techniques, leur imagination emploie ces instruments avec une audacieuse liberté. Comme la voix qui parle dans leur ame est plus forte que les voix du dehors, elle couvre tous les bruits de ses harmonieux accents. *Le Christ mort sur les genoux de son père* démontre que Rubens, avant sa vingt-troisième année, était déjà tel qu'on l'a vu depuis. Dès les premiers temps de son séjour au-delà des Alpes, ses tableaux avaient une physionomie particulière et une grande beauté. D'où serait venu, sans ce motif, le soudain enthousiasme du gentilhomme mantouan? Des chefs-d'œuvre s'offraient partout à sa vue; partout rayonnaient les toiles des Bellini,

des Titien, des Paul Véronèse et des Tintoret; les églises, les monuments civils, les hôtels de la noblesse en étaient remplis et c'est au milieu de ces merveilles que le jeune amateur conçoit une vive admiration pour le peintre flamand! Certes, il fallait que Rubens fût dès lors un artiste prodigieux pour causer une semblable émotion, que partagea bientôt le Duc de Mantoue.

L'Anversois n'eut donc à Jules Romain et à ses confrères d'Italie que des obligations très-vagues; leurs travaux l'influencèrent comme l'auraient fait ses propres méditations sur la nature et les ressources de la peinture. Observait-il un effet remarquable? Il cherchait par quels moyens on l'avait obtenu, puis, une fois maître du principe, il l'appliquait à sa manière. Il en tirait des conséquences analogues, mais portant l'empreinte de son talent spécial : parti de la même idée, il aboutissait à d'autres résultats.

Pour ce qui concerne Jules Romain, l'élève le plus impétueux de Raphaël, Rubens ne lui emprunta ni les violences de son style, ni les formes athlétiques de sa peinture. La verve de l'Italien est du calme auprès des emportements que l'on admire dans les tableaux de son rival. Ses fresques ont plus d'étendue que de fougue, elles envahissent tranquillement un large espace. On n'y trouve point, comme chez l'artiste septentrional, la grandeur de la manière associée à la grandeur géomé-

trique. Elles semblent comparativement timides et froides. Ce ne sont pas les gigantesques mêlées de Rubens, où les proportions étonnent encore plus que les dimensions. Le peintre flamand se développa donc tout seul et ne tira que de son génie le peuple héroïque assemblé sur ses toiles.

Un fait important le prouve : c'est que parmi les nombreux amateurs qui se rendent chaque année en Italie, pas un seul ne distingue les œuvres faites par Rubens, pendant son premier séjour dans la Péninsule, des œuvres qu'il fit plus tard, soit sur les lieux mêmes, soit à Anvers, d'où elles furent transportées au delà des Alpes. Si elles n'offraient une grande, une complète similitude, les voyageurs pourraient-ils ne pas se préoccuper de leurs différences et ne point en chercher les causes? Mais il y règne une manière identique; le vigoureux talent du peintre déjoua toutes les influences; elles glissaient sur cette nature imperméable, comme l'eau du ciel sur une statue de bronze [1].

[1] Pour faciliter le travail des personnes qui voudraient examiner cette question intéressante, nous allons énumérer les œuvres que Rubens mit au jour en Italie de 23 à 31 ans. Elles sont encore presque toutes dans les mêmes édifices.

A FLORENCE.

Dans la collection du grand duc de Toscane : le portrait de l'artiste lui-même.

Hercule entre le vice et la vertu, sous les traits de Vénus et de Minerve.

L'amitié de Gonzague pour Rubens s'accrut de jour en jour. Il aimait à s'entretenir avec lui des Pays-Bas, cette terre brumeuse si différente des chaudes régions italiennes, à lui parler d'histoire, de

Un portrait de femme.
Les trois Grâces, en camaieu.
Un Silène.

A ROME :

Pour l'église Ste-Croix de Jérusalem, un triptyque dont le milieu représente Ste-Hélène tenant le glorieux gibet, une des ailes, le Christ couronné d'épines, l'autre aile, Jésus sur la croix.

Pour l'oratoire du pape, à Monte Cavallo : la Sainte Vierge, accompagnée de Ste-Anne, adorant le petit Jésus.

Pour le palais Ghigi : Le fleuve du Tibre, sous la figure d'un vieillard, et une femme debout, portant la corne d'abondance.

Pour le palais Rospigliosi : douze morceaux représentant les douze apôtres.

Pour le palais habité par la princesse de Scalamare deux tableaux : Archelaüs et Protée, Vertumne et Pomone.

Pour le palais Colonna : une orgie de lansquenets.

Pour l'église des Pères de l'Oratoire, trois tableaux d'autel : La Vierge et l'enfant, le martyre d'une sainte, St-Grégoire, St-Maurice, St-Jean-Baptiste et quelques autres personnages réunis.

A MILAN :

Pour la bibliothèque Ambrosienne : la Vierge et l'enfant Jésus.
Une esquisse de la Cène peinte par Léonard de Vinci.

A GÊNES :

Pour l'église des Jésuites, deux tableaux : la Circoncision, St-Ignace guérissant des estropiés et des malades.

On n'a aucun renseignement sur les ouvrages qu'il exécuta pour le duc de Mantoue et qui furent sans doute très-nombreux.

peinture et même de science et de politique. « Un beau visage, a dit La Bruyère, est une recommandation que l'on porte partout avec soi. » La nature avait donné à notre artiste cette lettre de crédit. Un front vaste et harmonieux, emblème de son intelligence, un œil fait pour le commandement, au regard digne et ferme, des traits d'une pureté peu ordinaire, une bouche mâle, dont une moustache relevée couronnait la lèvre supérieure, puis une barbe élégante, une chevelure soyeuse et bouclée, un air magistral, une tournure fière et chevaleresque lui gagnaient la bienveillance des dames et le respect des hommes. Le costume du temps, chapeau à larges bords avec un gland de soie, colerette de dentelles, pourpoint serré où brillait une chaîne d'or, manteau jeté sur l'épaule, faisait d'ailleurs ressortir sa bonne mine. Il avait tout ce qui forme un cavalier accompli. Et il n'en possédait pas seulement les dons extérieurs. A un talent déjà robuste, à une instruction variée, il joignait un esprit solide, une élocution facile et de bon goût. Les hommes du nord ont une aptitude spéciale pour apprendre les langues : Rubens connaissait et parlait sept idiomes : le latin, l'espagnol, l'italien, l'allemand, l'anglais, le français et le flamand. Avec de si nombreuses ressources, l'usage du monde et l'habitude des cours, il n'était pas extraordinaire qu'il fût partout bien accueilli.

Le Duc venait souvent le voir dans son atelier.

Comme il passait près de la porte entr'ouverte, un jour que Rubens peignait un épisode de l'Eneide, il l'entendit réciter à haute voix, pour enflammer son imagination, ces vers du dixième livre :

Là, des champs paternels vint le fils glorieux
Du Tibre et de Manto, prophétesse des cieux,
Ocnus, à qui tes murs doivent leur origine
O Mantoue! et le nom de sa mère divine [1] etc.

Il en était là, lorsque le prince entrant tout à coup, le sourire sur la bouche, lui adressa la parole en latin; il croyait faire une espièglerie et le mettre hors d'état de répondre, au moins dans le même langage, car on peut comprendre un idiome et ne pas savoir le parler [2]. Mais Rubens lui prouva qu'il se trompait, car il fit usage des termes les plus purs dont se servissent les Romains. Le Duc fut enchanté de voir réunis qu'un seul homme possedât tant de mérites divers.

[1] Ille etiam patriis agmen ciet Ocnus ab oris
Fatidicæ Mantus et Tusci filius amnis etc.

Nous avons emprunté la traduction de Barthélemy. Campo Weyerman dit que Rubens peignait alors le combat de Turnus et d'Énée; mais les vers n'ont aucun rapport avec cet incident. Tous les compilateurs ont néanmoins répété la phrase de Weyerman.

[2] Descamps rapporte ce détail d'une manière bouffonne: « Le Duc qui l'avait écouté, dit-il, entra en riant et lui parla en latin, croyant l'embarrasser et qu'il n'entendait pas cette langue. » Si Rubens n'avait pas entendu le latin, il n'aurait pas compris les paroles qu'il débitait, et s'il les avait débitées sans les comprendre, il aurait fait une sottise, laquelle dans tous les cas, n'aurait pu lui monter l'imagination.

Bientôt une occasion se présenta d'en tirer parti ailleurs que dans les relations journalières et dans le tranquille domaine des beaux-arts. Gonzague voulait envoyer à Philippe III, roi d'Espagne, de magnifiques présents; le plus remarquable était une somptueuse voiture et un attelage de sept chevaux napolitains. L'adresse et les talents du peintre le firent regarder par Vincent comme le meilleur ambassadeur qu'il pût choisir. Ainsi débuta dans la carrière diplomatique l'ingénieux Anversois, auquel Marie Pypeling avait communiqué toute sa finesse.

Le roi d'Espagne l'accueillit avec bonne grâce, l'entretint de sa mission, puis de son voyage, de ses études en Italie et, pour terminer, lui demanda des nouvelles de la Flandre. La guerre, quoique ralentie, n'était point suspendue, pas même par une trêve ou paix incertaine. Contarini, ambassadeur de Venise à Madrid en 1605, s'exprime de la sorte dans une relation écrite présentée au sénat de sa ville natale : « Les Espagnols, dit-il, jugent la guerre des Pays-Bas éternelle; les trésors, la population, les forces du royaume s'y engloutissent. Le duc de Lerme croyait n'avoir plus à s'en occuper, depuis l'avénement d'Albert et d'Isabelle : or, elle coûte bien davantage à la métropole. Le roi ne semble tenir sur pied que trente mille hommes; il en paie plus de soixante mille. Ces longues hostilités inquiètent les Espagnols; ils ne donnent des subsides qu'avec une extrême répugnance et les

donnent quelquefois trop tard. S'ils continuent la guerre, c'est pour ne point exposer leurs domaines dans les Indes [1]. »

La conversation de Rubens, ses nobles manières, l'étendue de son savoir firent le plus grand plaisir au monarque. Il lui témoigna son contentement, lui dit de le regarder à l'avenir comme son protecteur. Le duc de Lerme était en outre chargé de lui remettre d'assez beaux présents. Gonzague, charmé de son adroite conduite, ne se montra pas moins généreux.

Mais si Rubens était flatté de ces honneurs, son génie mécontent le poussait à chercher d'autres satisfactions. Il travaillait depuis plusieurs années déjà dans la petite ville de Mantoue. Florence, Pise, Sienne, Bologne et Rome étaient à peu de distance; un court voyage pouvait l'y transporter, et cependant il n'avait pas encore vu ces galeries pleines de chefs-d'œuvre. Epiant donc un moment favorable, il annonça au duc son intention de le quitter. Gonzague trouva légitime son dessein de parcourir l'Italie, pour augmenter ses connaissances et achever ses études; il lui donna son consentement, mais avec regret. Il le chargea de lui copier plusieurs grands tableaux romains, lui passa au cou une chaîne d'or et lui prouva son affection par d'autres présents.

Le voilà donc livré à lui-même sur cette terre fameuse où abondent les souvenirs. Il marcha en

[1] *Histoire des troubles des Pays-Bas*, par Vandervinckt, t. IIIe.

toute hâte vers Rome : c'était alors le but principal de la curiosité humaine. Michel-Ange d'ailleurs l'y attirait sans doute : il avait hâte de contempler dans toute sa grandeur ce génie fraternel. Si on avait pu prévoir l'immense renom qu'il allait acquérir, il eût été curieux de le suivre à la chapelle sixtine. Le Jugement dernier, qui en couvre une paroi de ses terreurs savantes et de ses formes énergiques, ne pouvait que lui causer une profonde sensation. L'art y montrait toute la violence dont il était lui-même naturellement épris. Ces motifs tragiques, ces lignes pleines de hardiesse, ces véhémentes attitudes lui inspiraient une admiration sans bornes, et il oubliait les heures, perdu dans sa joie. Les derniers rayons du soleil frappaient la haute coupole, les bruits allaient s'éteignant, les fidèles abandonnaient le temple aux esprits nocturnes, et les formidables acteurs de la vision apocalyptique avaient l'air de s'animer dans l'ombre croissante. Le gardien faisait retentir ses clefs, impatient de fermer l'église ; l'homme du nord s'éloignait à regret, emportant au fond de sa pensée tout un peuple de géants.

Après avoir fait une station dans la ville éternelle, notre artiste revint sur ses pas et prit le chemin de Florence. Le duc de Toscane l'ayant accueilli d'une manière affable, il exécuta pour lui un Hercule placé entre Vénus et Minerve, entre le plaisir et la sagesse, et d'autres tableaux, parmi lesquels se



trouvait sa propre effigie, destinée à la collection de tous les peintres célèbres.

Bologne et les Carraches satisfirent ensuite sa curiosité. Puis il se laissa entraîner une seconde fois à Venise par son instinct flamand; puis il retourna devant les fresques de Michel-Ange. Rome et la ville amphibie étaient les deux pôles aimantés qui l'attiraient tour à tour. Dans l'une il trouvait la furie du dessin, dans l'autre, il s'enivrait des magnificences de la couleur. Les deux forces principales de son génie étaient de la sorte caressées, développées, stimulées. Il travailla pour le chef de l'église, pour les cardinaux, les princes et la noblesse.

Puis le désir de voir, d'étudier toutes les manières vint encore le tirer par son manteau, en lui criant: « Lève-toi et marche. » Il prit la route de Milan, où il esquissa la fameuse Cène de Léonard de Vinci [1] et exécuta quelques ouvrages, dont un destiné à la bibliothèque ambrosienne. Son séjour dans cette ville fut néanmoins de courte durée; il longea les Alpes et s'achemina vers Gênes. La renommée qui le précédait, le fit accueillir en triomphateur. Les membres du sénat, de la noblesse et les principaux marchands de la république industrielle se disputèrent ses productions. Les Jésuites lui demandèrent deux grands tableaux qu'ils voulaient placer dans leur église. L'un a pour sujet la Circoncision,

[1] Son dessin a été gravé par Witdoeck.

et l'autre, St-Ignace, le fondateur de l'ordre, guérissant les malades et les estropiés. Les Génois regardent ces deux pages comme les plus belles de l'artiste. Le climat délicieux de la ville, la politesse des habitants, les hommages qu'on lui rendait, le séduisirent et le captivèrent. Si l'on excepte Mantoue, ce fut le lieu de la péninsule italique, où il demeura le plus longtemps. Il y exécuta même un ouvrage que l'on n'aurait pas attendu de lui. C'est un travail d'architecture, qui représente les façades, les coupes, les plans, les élévations des principaux palais génois : il ne compose pas moins de 136 planches in-folio [1]. Sur le titre on voit une poule qui couve ses œufs et au-dessous une épigraphe latine:

Noctu incubando diuque.

Cette devise est de la dernière importance; elle montre que Rubens pensait et méditait beaucoup plus qu'on ne serait tenté de le croire, malgré ses vastes études et ses connaissances linguistiques. Ce n'était pas seulement un hommé de fougue; il calculait d'une manière savante les effets qu'il voulait produire.

Pendant qu'il oubliait sa patrie sur les grèves de la Méditerrannée, une triste nouvelle lui rappela

[1] En voici le titre : *Palazzi antichi di Genova, raccolti e disegnati da Pietro Paolo Rubens; in Anversa appresso Giacomo Meursio, anno* 1613. L'ouvrage parut en deux livraisons, l'une de 72 planches, l'autre de 67.

qu'il avait vu le jour loin du soleil italien. Au commencement du mois de novembre 1608, il apprit que sa mère était dangereusement malade. Il partit aussitôt pour Anvers, mais en route un second message vint lui donner l'affligeante certitude que Marie Pypeling était morte le 14. Il semble avoir alors ralenti sa marche, puisqu'il n'atteignit les Pays-Bas qu'en janvier 1609 [1]. Il trouva sa mère enterrée dans l'église de l'abbaye St-Michel, à Anvers, lui fit élever un monument funèbre et composa lui-même l'épitaphe, dont les premiers mots seulement sont dignes d'attention : *Mariæ Pypelingiæ prudentissimæ, lectissimæ feminæ*, etc. Lorsqu'au milieu de sa douleur, il avait voulu faire l'éloge de sa mère, elle s'était surtout offerte à sa mémoire comme une femme *intelligente et prévoyante.* Il sentait combien il lui avait d'obligations, et pour la manière adroite dont elle avait dirigé le sort de sa famille, et pour la prudence qu'elle lui avait transmise.

[1] « Ut in Belgium rediit anno 1609, sparsâ jam latè peritiæ ejus famâ » etc. Vie de Rubens, par Philippe son neveu. Cette biographie avait d'abord été attribuée à Gevaerts, ami de Rubens; mais une lettre de Philippe constate qu'il en est l'auteur. Reiffenberg, *Mémoires de l'académie de Bruxelles.*

CHAPITRE III.

Pierre Paul Rubens.

Rubens veut quitter la Belgique : les Archiducs le retiennent. — Son premier mariage. — Il se fait construire à Anvers un hôtel somptueux. — Description de sa manière. — Il est le peintre le plus puissant qui ait jamais paru.

Après avoir donné à sa mère un dernier témoignage d'affection, Rubens s'enferma quelques semaines pour la pleurer, dans le monastère qui abritait ses restes. Mais le temps assoupit toutes les douleurs et le chagrin de l'artiste belge se calma comme les autres. Sortant alors de sa retraite, il alla voir ses parents et ses amis, ceux du moins qui lui étaient restés fidèles, pendant une absence de

huit ans et sept mois. La haute société l'accueillit de la manière la plus brillante, car sa gloire méridionale avait pénétré jusque dans le nord. Ces démonstrations flatteuses ne l'empêchèrent point de regretter l'Italie. L'air froid, le ciel brumeux, les plaines monotones des Pays-Bas ne lui souriaient guère. Il était justement arrivé au milieu de la mauvaise saison et frémissait malgré lui, en voyant la neige tomber lentement le long des vitres. Plus de Raphaël d'ailleurs, plus de Michel-Ange, plus de Corrège, plus de Titien ni de Paul Véronèse; habitué à voir leurs magnifiques ouvrages, le robuste flamand croyait impossible d'en tolérer la privation. Il tomba donc peu à peu dans un amer ennui et témoigna par ses plaintes le chagrin qu'il éprouvait [1]. Résistant aux efforts de ses admirateurs, il conçut le dessin d'abandonner pour toujours la Néerlande. S'il avait exécuté ce fâcheux projet, l'école belge était perdue; elle aurait avorté entre les mains d'hommes secondaires, au lieu d'engendrer les merveilles qui ont fait faire à sa gloire le tour du monde. Voilà le danger de ces longues absences, pendant lesquelles on se naturalise sur un autre sol, en oubliant les mœurs, les goûts et le climat de sa patrie.

Heureusement que ses productions et son ambassade en Espagne lui avaient déjà donné assez d'im-

[1] Michel, *Histoire de Rubens*, p. 43.

portance pour que l'on comprît la nécessité de le retenir. Albert et Isabelle eux-mêmes ne voulurent point que le pays essuyât une si grande perte. Ils firent donc prier l'artiste anversois de se rendre à la cour et lui témoignèrent l'intérêt le plus flatteur: jamais princes ne l'avaient mieux accueilli. Après lui avoir demandé de nombreux détails sur ses voyages et ses missions diplomatiques, ils le chargèrent d'exécuter leurs portraits et, pour le fixer près d'eux, le nommèrent leur peintre officiel, avec cinq cents florins d'appointement. Ce titre avait cela d'avantageux qu'il lui permettait de peindre et d'enseigner la peinture, sans être assujetti aux réglements des corps de métier, sans avoir besoin de se faire recevoir dans celui des artistes, qui contenait une foule de manœuvres. Les lettre patentes de sa nouvelle dignité lui furent remises le 23 septembre 1609 [1]. Les ministres, les person-

[1] *Particularités et documents inédits sur Rubens*, par Gachard. Bruxelles, 1842. L'acte dont nous parlons a été publié pour la première fois dans cette curieuse brochure. « Michel, dit l'auteur, et d'autres biographes après lui, prétendent que, à cette époque, les Archiducs décorèrent Rubens de la clef d'or, c'est-à-dire qu'ils lui donnèrent le titre de chambellan. Michel va même plus loin : il ajoute qu'ils le créèrent conseiller d'État. C'est là une double erreur que n'excuse point l'ignorance où ont été ces écrivains des lettres patentes du 23 septembre 1609; car Rubens n'étant pas noble, ne pouvait être fait chambellan; et quant à la dignité de conseiller d'État, elle était réservée aux seigneurs les plus éminents du pays, à des personnages tels que le prince d'Orange (Philippe Guillaume), le duc d'Arschot, le comte de Solre etc. »

nages les plus marquants secondèrent les Archiducs et entourèrent le grand homme de prévenances. Tant d'efforts changèrent les idées de Rubens : il sentit qu'il aurait mauvaise grâce à se montrer inflexible. Mais en acquiesçant aux vœux d'Albert et d'Isabelle, il leur manifesta le désir d'habiter Anvers, pour travailler paisiblement, loin des distractions et du tumulte de la cour. Les princes lui en donnèrent la permission et Pierre Paul se retira dans sa ville natale.

La bienveillance des Archiducs ne l'avait pas seule déterminé ; un maître plus puissant, l'amour, avait aussi contribué à lui faire prendre cette résolution. Une fille de Jean Brandt, licencié en droit et secrétaire de la régence, le tenait captif. Sa sœur avait épousé Philippe Rubens, frère du peintre. Ils étaient donc déjà parents et ne devaient pas avoir à lutter contre de grands obstacles pour rendre plus intimes les liens qui les unissaient [1]. Notre artiste épousa effectivement Isabelle Brandt le 13 du mois d'octobre 1609 et alla vivre chez son beau père [2].

[1] Il est digne d'attention que Rubens ne se soit épris d'aucune italienne, malgré la beauté supérieure des femmes nées dans la péninsule, et ait au contraire si vite épousé une flamande assez lourde. Cela montre la persistance de ses goûts originels, que ni l'étude des œuvres méridionales, ni la vue d'une race plus élégante ne purent modifier.

[2] In contubernioo soceri aliquot annos vixit, quo tempore fecit tabulam magni altaris ecclesiæ paraecialis St.-Walburgis Antverpiæ, quœ supplicium nostri Domini exibet. » *Vie de Rubens*, par

Mais cette existence en commun ne pouvait lui être longtemps agréable. Il acheta l'année suivante une habitation spacieuse, dans la rue qui porte maintenant son nom [1]. Comme l'architecture ne lui plaisait point, il la fit démolir et dressa lui-même le plan d'une construction nouvelle. Ayant rapporté d'Italie une foule d'objets rares, tableaux, statues, bustes, médailles, pierres gravées, bas-reliefs, vases d'agathe et de porphyre, il avait besoin d'une vaste salle pour les placer. Il fit donc bâtir entre le jardin et la cour une grande rotonde, munie de fenêtres cintrées et surmontée d'une lanterne, ayant quelque ressemblance avec le dôme du Panthéon, à Rome. Il y disposa toute sa collection. Son atelier n'était pas moins splendide; une sorte d'escalier royal permettait d'y monter et d'en descendre aisément les toiles les plus vastes. Les frais de cette maison s'élevèrent à soixante mille florins (environ 127,000 francs [2]). Mais l'entreprise ne se termina point sans mésaventure. Les maçons ayant creusé le sol pour jeter les fondations d'un mur latéral, entre le jardin de Rubens et celui des arquebusiers, les membres de cette corporation prétendirent que l'on avait empiété sur leur terrain. Ils députèrent

Philippe son neveu. Michel et tous les compilateurs à la suite se trompent donc, lorsqu'ils disent que Rubens se fit construire une maison avant de se marier. L'acte qu'il passa avec la compagnie des Arquebusiers porte la date du 7 septembre 1611.

[1] Voyez la note à la fin du volume.

[2] Houbraken, t. Ier, p. 72.

donc à l'artiste quelques uns des leurs pour se plaindre de cette usurpation : ils voulaient faire combler la tranchée. Surpris de cette ambassade inattendue, le peintre soutint qu'il était dans son droit. Mais, en dépit de son aménité, la dispute n'aurait fini que devant les tribunaux, si le bourgmestre Rockox, chef de la ghilde et ami particulier de Rubens, ne lui avait démontré que ses adversaires gagneraient. On convint de s'arranger à l'amiable. Les arquebusiers lui demandèrent de peindre pour leur chapelle, dans la cathédrale d'Anvers, un triptyque ayant rapport à la vie de St-Christophe, leur patron. Rubens se hâta d'accepter cette condition peu onéreuse et prit son pinceau. Le sujet ne lui plaisait guère, mais il eut l'adresse de le transformer et de l'agrandir par une savante subtilité. D'après son étymologie grecque, le mot *Christophe* signifie *porteur du Christ*. Il représenta donc sur le panneau du milieu, la Descente de croix ou le Sauveur porté par les hommes qui le détachent de l'instrument fatal; sur l'aile gauche, la Visitation, ou Jésus porté dans le sein de sa mère; sur l'aile droite, la Présentation au temple, ou le divin enfant porté par le grand prêtre. L'extérieur des volets fut réservé à l'image du saint; il était, suivant l'habitude, accompagné d'un ermite avec sa lanterne et du hibou traditionnel, qui indique les approches de la nuit, le colosse ayant fait tout le jour d'inutiles efforts pour passer la rivière. Les arquebusiers se crurent

déçus, quand il leur montra les scènes allégoriques : « Ce n'est point là notre patron, dirent-ils; nous ne pourrons lui adresser nos prières devant ces emblèmes. » L'artiste ferma les vantaux et les compagnons satisfaits n'eurent plus qu'à le remercier [1]. On était alors en 1612; quelques années après, le peintre anversois reçut comme appoint une somme de 2400 florins et les arquebusiers offrirent à sa femme une paire de gants qui leur couta 8 florins, 10 deniers [2]. Aussitôt que la maison fut prête, il vint

[1] On raconte habituellement cette anecdote d'une manière différente, mais les détails que nous avons retranchés sont évidemment faux. D'après la version ordinaire, l'artiste n'aurait peint que les surfaces intérieures du triptyque : c'est une erreur manifeste. Jamais l'extérieur des vantaux ne restait sans ornements; on y traçait au moins des grisailles. Il serait impossible de trouver un seul exemple qui infirmât cette assertion. Rubens n'avait donc pas attendu que les arquebusiers se plaignissent pour exécuter le St-Christophe. Il ne dessina pas non plus le hibou dans l'intention de tourner en ridicule la sottise des confrères, qui n'avaient point, dit-on, apprécié la finesse de ses allégories. Ce hibou se retrouve sur tous les tableaux figurant le même épisode; il marque la fin du jour. L'oiseau de Minerve n'a d'ailleurs jamais été un symbole d'ignorance et de stupidité : il représentait au contraire la sagesse, parce qu'il voit pendant la nuit, lorsque les autres créatures sont aveuglées par les ténèbres.

[2] Les comptes portés sur les registres de la Ghilde nous ayant été conservés, le lecteur sera sans doute bien aise d'en prendre lui-même connaissance et d'en apprécier le caractère naïf. M. Emile Gachet les a traduits du flamand.

« Le 7 septembre 1611 a été passé le contrat dudit tableau, à la salle des arquebusiers, entre ces Messieurs et Pierre Paul Rubens, en présence de M. Nicolas Rockox, ancien bourgmestre, et de leur capitaine.

l'habiter et se livra dès lors sans obstacle au travail.

Il était dans toute sa force, dans toute sa gloire, et avait composé le tableau qui passe pour son chef-d'œuvre. C'est le moment ou jamais de caractériser sa manière et son génie.

» Dépensé en vin d'honneur aux élèves, lors des trois visitations des panneaux dans la maison dudit Rubens, 9 fl. 10.

» En 1612, ledit tableau a été transporté de la maison dudit sieur Rubens à la chambre dudit serment.

» Item, payé en différentes fois, tant pour le transport desdits panneaux, des matériaux pour l'échaffaudage, le transport de l'atelier dans le vestibule, etc., et de là à la chapelle, etc., la livraison des matériaux, les frais des ouvriers, priseurs, entrepreneurs, par spécification, 176 fl. 14 1/4.

» Le 4 décembre 1613, l'ancien tableau de l'autel a été échangé contre celui de la Cène, placé sur la cheminée de la salle d'assemblée.

» Item, le 22 juillet 1614, on a consacré le nouvel autel de la chapelle des arquebusiers dans la cathédrale de Notre-Dame.

» Item, le 8 janvier 1615, on a fait accord avec Pierre Paul Rubens et David Romeens, doreur, touchant leurs ouvrages et travaux, en présence des doyens etc..... dépensé alors 46 fl. 18.

» Item, le même jour, payé à compte audit sieur Pierre Paul Rubens, 1000 fl.

» Item, payé à David Remeeus, pour la dorure des cadres du tableau et des deux volets, environ 110 fl.

» Le 25 juillet 1615, fait accord avec François de Crayer, pour la construction de la muraille de séparation entre le jardin dudit sieur Rubens et celui de la confrérie.

» Item, l'an 1615, payé pour 323 pots de bière, consommés par les ouvriers en construisant la muraille, 40 fl. 2.

» *N. B.* De cette somme ledit sieur Rubens doit payer la moitié, mais point le reste.

» Item, payé aux arpenteurs, pour l'arpentage de la nouvelle muraille, dont une moitié est due par ledit sieur Rubens, fl. 4.

» Item, revenait audit François de Crayer pour la construction de

Le premier trait qui frappe dans ce grand homme, c'est son immense fécondité. On évalue à treize cents le nombre de ses tableaux. Plusieurs ont cent pieds de surface et même davantage. Un morceau ordinaire ne lui coûtait que huit ou neuf jours de travail. Il ne lui fallut que deux ans pour terminer la galerie de Médicis, 21 toiles énormes. Il fit en un jour la célèbre kermesse du Louvre. Et non seulement il a historié de larges espaces, mais sur chaque point de cette vaste arène, il a condensé les effets, multiplié les personnages, les lignes, les coups de pinceau. Il n'était point de ces hommes qui tournent les problèmes, qui se facilitent leur tâche. Il aurait pu, comme les Van Oost, placer deux ou trois figures au milieu de monuments sans fin, de draperies colossales ou d'autres accessoires traités à la brosse : pour quiconque travaille de cette manière, une page considérable ne demande

la susdite muraille, par-dessus l'accord fait pour sa franchise, 149 fl.

» Item, l'an 1615, payé pour une paire de gants, présentée à l'épouse dudit sieur Rubens, 8 fl. 10.

» Item, le 16 décembre 1622, le doyen Jean Leese a passé son compte général d'administration et délivré à la chambre la quittance générale du sieur Pierre Paul Rubens, peintre, par laquelle celui ci reconnaît avoir reçu la somme de quatre cents livres de gros (2400 fl.), en payement entier du tableau posé sur leur autel, en date du 13 février 1621. »

Recherché et collationné ès registres de la chambre des arquebusiers d'Anvers, par le soussigné secrétaire de ladite chambre.

Anvers, le 27 juillet 1771.

F.-B. Betlens.

pas plus d'efforts, de soins et de temps qu'une œuvre très-bornée. Mais un procédé si leste ne convenait pas à Rubens. Ses œuvres ne lui semblaient jamais assez pleines, assez riches, assez dignes d'attention. Il déployait toujours toutes ses ressources, et son activité infatigable se portait sur tous les points de son œuvre. Quelque direction que prennent les yeux, ils rencontrent donc des objets intéressants. Les parties mêmes qu'on néglige d'ordinaire, il les traite avec une égale conscience. Les personnages du second, du troisième plan, sont aussi finis que ceux du premier, sans que les lois de la perspective en souffrent. Il y a dans quelques unes de ses toiles des prodiges sous ce rapport. Combien ces scrupuleuses habitudes doivent augmenter l'admiration des juges réfléchis! Le peintre avait une double force de production, puisqu'il multipliait non seulement les tableaux, mais les effets et les beautés dans chacune de ses œuvres. Si l'on feuillète l'histoire de l'art, si l'on examine les titres des grands dessinateurs, des grands coloristes, on verra que nul n'a eu autant de puissance. Oui, j'ose le dire, ce Michel-Ange du nord l'emporte sur le Michel-Ange italien. Sans doute le Jugement dernier, les Sybilles, le Moïse, les tombeaux des Médicis, l'église St.-Pierre et d'autres créations attestent une vigueur extraordinaire. Mais Rubens n'a pas montré moins d'énergie, quand l'énergie était opportune. On trouve dans ses lignes la même puis-

sance, la même ampleur dans ses formes, la même violence dans ses expressions, la même audace dans ses raccourcis. La chair, les os, les tendons, les mouvements, les attitudes, il les manie avec une fermeté, une assurance magistrales. Michel-Ange était peut-être plus savant; il n'était ni plus fougueux, ni plus robuste, ni plus dramatique. Quoiqu'il soit mort plus âgé que Rubens, qu'il n'ait rien eu à démêler avec la politique, son bagage entier, peinture, sculpture, architecture, n'égale pas la vingtième partie des travaux de Rubens. Or, dans un parallèle comme celui-ci, la quantité doit être prise en considération; elle forme un des éléments, du problème. Car il faut une bien autre vigueur pour produire sans relâche des œuvres excellentes, que pour produire de loin en loin un morceau capital. Le génie du peintre italien s'épanchait d'une manière intermittente; celui de Rubens était un fleuve qui coulait toujours à pleins bords.

A la fécondité, il joignait la variété. Dans quel genre n'a-t il pas fait irruption, avec son bonheur et son audace habituels? Aucun district de la peinture ne pouvait se soustraire à son ardeur envahissante, et il étendit ses conquêtes sur le domaine entier de l'art. Les scènes pieuses, les sujets historiques, l'allégorie, les épisodes familiers, les bacchanales, le paysage et les animaux, il a tout traité, sans jamais perdre sa verve intarissable. Il voulait montrer son talent et en jouir sous toutes les for·

mes. La gloire des hommes spéciaux eût, je pense, provoqué ses dédains. Ne voir et ne rendre qu'un des aspects, qu'un des objets de la nature, ne peindre que des fleurs, des corps habillés ou sans vêtements, des clairs de lune ou des mers orageuses, c'est mutiler, retrécir son intelligence, l'abaisser au niveau d'une mécanique, dont les produits sont invariablement les mêmes. Sa fière imagination rêvait autre chose. Il figurait tantôt le Christ armé de la foudre et menaçant le monde, les réprouvés tombant du ciel dans les abîmes de l'enfer, le cénacle des dieux païens sur les nuages de l'Olympe; tantôt, Henri IV admirant le portrait de Marie de Médicis, ou la tête de Cyrus abreuvée de sang par une implacable et victorieuse ennemie; tantôt Silène ivre de boisson et de luxure, ayant pour diriger sa marche deux nymphes agaçantes; puis une kermesse effrénée, une véritable orgie flamande, ou un site tranquille, avec des arbres couronnés d'or et un splendide arc-en-ciel dominant vallons et coteaux.

Une toile du Louvre donne la certitude que ce vigoureux génie avait en outre des instincts de grâce et de délicatesse. On y voit une jeune femme assise au coin d'un bois : elle pince de la guitarre, comme pour montrer ses mains fines et potelées. De beaux cheveux blonds, soyeux et touffus, encadrent son visage, et une toque ornée d'une plume blanche le couronne élégamment. Les traits ont une distinction poétique et une rare suavité. L'inconnue porte une

de ces robes de satin blanc, qu'affectionnent les peintres des Pays-Bas et les dames néerlandaises. Un jeune homme s'approche d'elle, la tête découverte, une main sur son cœur. Il lui parle respectueusement de son amour, mais avec une profonde émotion. Elle l'écoute d'un air attentif, quoique paisible, et sa bienveillante expression n'est pas faite pour le décourager. Derrière lui, des moutons, emblêmes de calme et d'innocence, paraissent aussi prêter l'oreille à ses aveux. La forêt penche ses rameaux sur la tête de la musicienne et, leur offrant ses douces retraites, exprime à son tour l'espoir et le mystère.

Rubens ne traitait pas seulement avec plaisir les genres les moins pareils, il variait encore les dimensions de ses ouvrages. Cette main impatiente qui venait de parcourir une toile énorme, se modérait au gré de l'artiste et coloriait prudemment une surface restreinte, en conservant toutefois ses grandes allures. Quelques-uns de ses petits tableaux sont des chefs-d'œuvre, où la finesse le dispute à la verve et aux autres qualités. *La Famille de Loth quittant Sodome*, charmante production exposée dans les salles du Louvre efface les Mieris, les Metzu et les Van Balen. L'opulence et l'harmonie des couleurs ne sauraient être portées plus loin.

Le dernier maître de Rubens lui avait appris l'art de composer habilement; mais ce qui n'était chez Otho Venius qu'une adroite méthode et un procédé en quelque sorte matériel, devint chez son

disciple une vivante qualité. Peu d'hommes ont été aussi forts que lui sur ce point, quand il a voulu se donner la peine de réfléchir ou quand le motif même qu'il devait traiter le lui permettait. On ne lui a pas à cet égard rendu justice ; son immense talent de composition n'est point apprécié. Une des pages où il ressort le mieux jouit pourtant d'une vaste réputation : tout le monde parle de la fameuse Descente de croix, placée dans la cathédrale d'Anvers, mais peu de personnes l'analysent et cherchent à en comprendre la beauté. Comme exécution, cette page ne l'emporte point sur beaucoup d'autres, qui font honneur au même artiste : le coloris, endommagé par des restaurations maladroites, a beaucoup perdu sous le rapport de la finesse, de l'éclat et de l'harmonie ; le fond, jadis bleu, est devenu noir. Ni les types, ni le dessin, ni les poses ne forment exception dans l'œuvre du maître. L'abandon et la pesanteur du cadavre sont seules rendues avec une perfection incomparable. Cette lourdeur tragique se rattache aussi d'une manière intime à l'idée-mère du tableau. Le peintre de la vie, de l'ardeur et de la fougue, a aimé par opposition à exprimer la mort et le repos éternel. Une conception anti-chrétienne a inspiré la *Descente de croix*, et jamais œuvre moins pieuse n'a orné une église. Un panthéiste ne l'eut point exécutée différemment. Le corps de Jésus n'est pas celui d'un dieu, qui doit ressusciter le troisième jour ; ce sont les restes d'un

homme, chez lequel a cessé de brûler pour jamais la flamme de la vie. Rien n'y donne prise à l'espoir, et la dissolution commence. Voyez ces paupières bleuâtres, cette prunelle qui se décompose; voyez ces chairs molles et ce cadavre inerte! Les grandes lignes verticales du linceul, qui ont l'air de tomber comme le Sauveur, rendent plus complets le sentiment et l'idée de chute. Tous les détails d'ailleurs concourent à produire le même effet. Deux hommes soutenus par des échelles sont inclinés sur les traverses de la croix; l'un vieillard aux cheveux gris, presque blancs, étreint de sa main droite le bras gauche du Christ; le martyr est si lourd, que, pour ne pas tomber avec lui, le porteur s'appuie et se cramponne de son autre main au glorieux gibet. Il a donc été forcé de prendre le suaire entre ses dents, motif admirable, trait digne de Shakespeare, où l'on retrouve la concision du fameux dramaturge. Le second personnage a laissé échapper le Christ, il ne tient plus qu'un bout du drap mortuaire, et penché en avant, il allonge le bras droit pour ressaisir son fardeau, circonstance pleine d'expression, qui n'est pas inférieure à la première. Joseph d'Arimathie, monté sur une des échelles, Marie Madeleine et St-Jean soutiennent les pieds et le corps. La pécheresse est une des plus gracieuses femmes que Rubens ait jamais peintes; son type élégant, ses beaux cheveux d'un blond si pâle qu'on les dirait presque blancs, son attitude

pleine de vigueur et de charme en font le meilleur personnage du tableau, après le cadavre toutefois, dont les jambes pliées, la tête pendante et l'aspect général expriment si bien la mort. Elle est tellement préoccupée du soin de ne pas laisser tomber le Fils de l'homme qu'elle en oublie sa douleur. Le même effroi trouble St-Jean, qui, les reins cambrés, dans une posture pleine de hardiesse, ne songe qu'à bien soutenir le poids du Christ. La Vierge, tourmentée d'une inquiétude pareille, étend les mains vers le supplicié; elle est près de saisir son bras droit. Pour Marie Salomé, elle n'a d'autre émotion que la crainte de voir le corps tomber sur elle; en conséquence, elle relève sa robe et s'apprête à fuir. Le robuste manœuvre, qui a décloué les membres de Jésus, descend une des échelles et fait face à Joseph d'Arimathie : il a l'air de tendre l'épaule afin que la chute du Sauveur ne le culbute pas. Un large bassin de cuivre, où se coagule le sang répandu par les plaies du Christ, achève cet emblème de la mort matérielle, sans issue par delà le tombeau. Rien ne signale le Dieu; la famille et les adhérents du prophète ne croient point eux-mêmes à sa divinité. Une seule considération les occupe : enlever sa dépouille de l'instrument infâme et la mettre en lieu sûr. Dans aucune œuvre d'art, le scepticisme, ou pour mieux dire l'incrédulité n'a plus fièrement arboré ses maximes, et la profondeur même de la composition ne la rend que plus au-

dacieuse. Depuis deux siècles pourtant le clergé d'Anvers admire cette œuvre impie, sans en pénétrer le sens redoutable [1].

Pierre-Paul a encore traité le même motif dans une page qui décore le Musée de sa ville natale. Le martyr descendu de la croix y repose sur une pierre. De quel terrible sommeil il est endormi! quelle puissance ranimera ce corps dont tous les éléments réclament une partie et dont l'hôte prétendu, cette âme que l'on nomme immortelle, a cessé de vivre, quand le cœur a cessé de battre [2]?

On sourit malgré soi, en lisant dans certains volumes belges que la pieuse influence d'Albert et d'Isabelle a développé le génie de Rubens, que son talent est fils de l'Eglise. Sa dévotion, je crois, ressemblait fort à celle de Goëthe, dévotion d'artiste qu'un épisode chrétien peut émouvoir, mais qui garde son plus sincère attachement, d'un côté pour

[1] Rubens a emprunté à Daniel de Volterre et à Barroche quelques dispositions matérielles de sa Descente de Croix, mais l'idée qu'il y a mise, l'unité parfaite qui la distingue et les détails de l'exécution lui appartiennent complètement.

[2] Le Musée de Lille possède une *Descente de croix*, par Rubens, plus brillante et mieux conservée que celle d'Anvers : mais la composition n'en est pas aussi profonde. La beauté du travail défie tout parallèle. Le corps du Sauveur est placé en travers sur l'épaule de St-Jean : La Vierge, qui entoure de ses mains le bras inerte du Dieu martyr, considère avec une tragique émotion sa figure penchée vers la sienne. La Madeleine, accablée de douleur, baise la main du Christ. Ces détails suffisent pour montrer que la conception n'est pas la même.

la nature et de l'autre pour son art. Dans mainte occasion, je devrais dire dans presque toutes les circonstances, l'illustre flamand ne se laissait guider que par sa fantaisie. Les nécessités mêmes de son sujet et les lois de la raison ne le dominaient pas toujours. Il allait jusqu'à dédaigner les convenances, pour suivre ses caprices. Sa règle souveraine était la manière dont son intelligence se trouvait disposée. S'il lui fallait peindre une scène de l'ancien ou du nouveau testament, lorsqu'il était dans une humeur mythologique, il donnait à son œuvre un caractère païen. Le Musée d'Anvers possède une Sainte Famille prodigieusement belle sous le rapport de l'exécution et de la couleur. Mais Rubens n'a pas le moins du monde pris garde aux exigences morales d'une telle donnée. Il voulait produire un certain effet, employer certaines formes, et ne s'est pas soucié d'autre chose. La Vierge a le type et la tournure d'une grosse marchande de fruits; St-Joseph la regarde avec l'expression d'un satyre, qui va se jeter sur une nymphe endormie; par son attitude, par son air et ses traits, Jésus rappelle le Bacchus antique. On a de la sorte devant les yeux un sujet chrétien métamorphosé en scène peu édifiante.

L'*Adoration des Mages*, que renferme la même galerie, est plus bizarre encore. On ne peut y voir qu'une débauche d'imagination et une sorte de jeu par lequel l'artiste a voulu se délasser. Le premier personnage qui frappe les regards est un des prin-

ces de l'Orient, debout, vêtu d'un grand manteau rouge. Sa tête chauve flanquée de deux petites touffes de cheveux blancs, son nez en forme de bec, ses yeux enfoncés dans leur orbite, ses sourcils qui cachent les paupières, sa barbe disposée en collier, l'attitude de sa tête et l'expression de sa figure lui donnent absolument l'apparence d'un vautour : son manteau de pourpre imite un corps d'oiseau et ses pieds sortent de l'étoffe ainsi que des pattes. Le grand peintre s'est donné le plaisir de montrer un homme sous l'aspect d'un animal, et il a choisi un singulier moment pour satisfaire ce caprice. Le roi nègre, épais colosse, examine la Vierge d'un œil lascif. Le troisième monarque, à genoux devant le Christ, embrasse ses pieds d'un air stupide : son grand nez prosaïque lui donne l'air d'une charge. Un peintre habile ne peut mettre que volontairement une figure de ce genre sur le premier plan de son œuvre. Les deux esclaves portés par des chameaux sentent aussi la caricature. L'insignifiance de la Vierge et de son nourrisson ne permettent pas de s'en occuper. Mais ce qui démontre encore mieux le laisser-aller de Rubens dans ses caprices, c'est la noblesse des têtes et des personnages secondaires. Au point de vue esthétique, ils sont plus importants que les principaux acteurs. Le peintre a suivi toutes les fluctuations de son esprit, sans chercher à le maîtriser. Il a débuté d'une manière grotesque et fini d'une manière sérieuse, dédaignant les prin-

cipes de la composition et les règles de la logique. Cette humeur fantasque ne l'a pas empêché de mettre au jour un chef-d'œuvre : le tableau qui nous occupe, est un prodige de couleur, de richesse, de verve et d'harmonie [1].

Mais répétons-le : quand l'inépuisable artiste l'a voulu, il a imaginé des combinaisons pleines de profondeur. Il n'avait pas en vain adopté la maxime : *Diù incubando noctùque*. Son esprit sérieux lui fit toujours dédaigner les livres futiles [2].

[1] M. Charles Blanc a jugé comme nous la capricieuse indépendance de Rubens : voici de quelle manière il en parle dans son Histoire des peintres français au dix-neuvième siècle, livre à la fois plein de conscience et de poésie : « Si l'on demandait compte à Rubens de la plupart de ses tableaux, il répondrait : — Que m'importent la logique et la philosophie ? je peins ce que j'ai vu passer dans mon imagination. J'introduis dans l'histoire toutes les créations de ma fantaisie, toutes les femmes que mon désir invente ou qui occupent mes souvenirs. Que me parlez-vous de la froide raison ? Mon culte est celui de la lumière et du soleil. — Et en effet, prenons au hasard quelques uns des tableaux de cette éclatante histoire de Marie de Médicis : que signifie, je vous le demande, l'Éducation de la reine ? C'est une grande femme, à peu près nue, portant sur la tête un casque étincelant, qui apprend l'écriture à la jeune Marie de Médicis ; pendant ce temps, une autre divinité joue de la contre-basse en présence de trois femmes superbes et parfaitement nues, qui sont là, non pas pour figurer les trois Grâces, croyez-le bien, mais uniquement pour faire admirer leurs formes abondantes, leur bonne mine et la fraîcheur de leur carnation. Tout cela ne dit pas beaucoup à l'esprit, je l'avoue ; mais c'est tout simplement merveilleux de couleur, et cela suffit à Rubens. Il est content. »

[2] « Je vous envoie *Scopas Ferrarianas*, que je n'ai pas lu. Je ne veux pas *bonas horas tam male collocare* que d'aller lire de pareilles

Pour la composition matérielle, il a profité des enseignements d'Otho Venius et appliqué ses principes. Comme son maître, il équilibre toujours les formes, les tons, les lumières et les ombres. Aucune partie n'est sacrifiée, soit au moyen d'une négligence systématique, soit à l'aide du clair-obscur. Il y a sans doute dans ses tableaux des figures principales et des figures accessoires, les lois du bon sens le réclament, mais les personnages secondaires ne sont inférieurs que sous le rapport dramatique; sous le rapport de l'exécution, le grand homme les a traités avec un soin égal. Ils ont leur part de soleil; aucun ne se trouve noyé dans l'ombre, pour faire ressortir les acteurs de l'avant-scène, conformément au procédé du Caravage. Les fonds, les monuments, la nature et l'architecture occupent peu de place: l'homme se montre partout. Il envahit le ciel même, car Rubens n'aimait point ces larges plaques d'azur que rien ne contrebalance et d'où la vie paraît exilée. Pour y introduire les somptueuses créatures dont raffolait son imagination, il échelonnait au second plan de vastes escaliers, montait les comparses sur des chevaux et des chameaux, ou encore semait dans les airs des groupes de petits anges et de démons. Il suivait ainsi une méthode entièrement opposée à celle des Van Eyck. Le monde inanimé lui portait ombrage au lieu de le séduire;

sornettes dont je suis naturellement ennemi. » *Lettre de Rubens à Pierre Dupuis*, 22 octobre 1626

plus de rêverie, plus de lointains magiques, plus de sombres cathédrales ni d'opulents châteaux. Il ne retraçait la nature qu'isolée, en de vives ébauches. Ses paysages démontrent qu'il savait aussi la rendre. Mais la synthèse de l'école brugeoise ayant fait place à l'analyse, Rubens ne mêlait pas les genres. Universel comme le peintre de l'*Agneau mystique*, il le fut d'une autre manière. Il cultiva le domaine entier de l'art, il est vrai; seulement il en cultiva l'une après l'autre toutes les divisions. La métamorphose qui venait de s'opérer dans la peinture, il fut contraint de la subir; il la subit sans le vouloir, sans le savoir, sans se douter même qu'une loi le gouvernait.

La variété que l'on admire dans les autres parties de son talent, on la retrouve dans ses compositions. Il a traité bien des fois le même sujet sous des formes différentes. Au lieu de copier ses productions antérieures, il faisait un appel à son génie et son génie répondait par une invention nouvelle.

Le goût de Rubens a donné lieu à mainte critique, à une foule de reproches : on a blâmé la lourdeur de ses types, de ses corps, de ses chairs pendantes. On lui refuse la délicatesse, le sentiment du beau et de l'idéal. Ses femmes surtout remuent la bile des partisans de l'art italien. Je ne veux certes pas le disculper entièrement. Ses épaisses matrones, je l'avoue, ne me charment guère. Mais, on doit le reconnaître, Marie de Médicis et

les deux jeunes filles qu'il épousa, ne sont point innocentes de ce défaut. Ces trois personnes, fréquemment reproduites dans ses œuvres, ne péchaient point par l'excès de la grâce et ne pouvaient le rendre difficile. Leurs traits sans élégance, leurs volumineux contours, leur pesante démarche ont eu sur son esprit une malheureuse influence. Elles ont accablé sa mémoire et son imagination de leur funeste embonpoint. Ses toiles présentent pourtant çà et là quelque merveilleuse enchanteresse. Je ne serais pas étonné que l'on s'éprît des belles syrènes, qui étalent leurs reins potelés dans la galerie Médicis. Quand aux hommes de Rubens, c'est un peuple héroïque, dont il faut louer sans restriction la vigueur et la tournure. Le grand maître de l'époque chevaleresque devait ainsi peindre ses acteurs. Au sentiment religieux a succédé la vénération pour la force matérielle et pour l'énergie morale. Les types dévots, les pieuses postures, le recueillement et la prière seraient mal venus. Ce qu'on rêve, ce sont des géants, des athlètes, qui annoncent leur intrépidité par leurs regards, et leur puissance par leur vigoureuses proportions, comme par leurs fières allures. Place aux hommes de guerre, aux lutteurs invincibles! Place à la postérité colossale de Rubens! Voyez cette abondante famille de rois, de papes, de soldats, de forgerons, de bateliers, de prophètes, de martyrs et de bourreaux; ne suffit-il pas de leurs dimensions, de leur imposante musculature pour

montrer qu'ils forment une race à part, qu'ils ne sont point sortis des entrailles d'une femme, mais doivent leur naissance au génie? Singulières créations, en même temps si réelles et si fantastiques!

De ce que Rubens ne cherche pas les formes suaves, élégantes, délicates des Italiens, on a eu tort de conclure *qu'il ne dessinait pas, qu'il ne savait pas dessiner*. Jamais certes on n'a émis d'opinion plus fausse. L'illustre Anversois dessinait absolument comme il devait dessiner : une autre méthode n'eût fait que détruire son talent. Ses muscles prodigieux, ses attaches herculéennes, ses mouvements effrénés, ses postures audacieuses, toutes les témérités de sa manière étaient inséparables de son génie. Enlevez-lui ses hyperboles, calmez sa fougue, rendez ses lignes pures et modestes, vous n'avez plus Rubens, mais quelque chose d'inférieur; vous obtiendrez de la sorte un Carrache ou un professeur de beaux-arts. Que tout le monde dessine de la même manière, c'est bon pour les académies et les salles d'étude. La variété forme une des lois essentielles de la vie; le dessin doit être approprié au goût, au talent de chaque artiste; un homme ne dessine point mal parce qu'il met ses lignes en harmonie avec ses idées et ses sentiments.

Pour la couleur, il est inutile, je crois de vanter celle que Rubens a fait luire dans ses tableaux; dire qu'il possédait toutes les qualités d'un grand coloriste, ce serait exprimer un lieu commun. Nul n'a

mieux que lui manié le pinceau, n'a tiré de sa palette des combinaisons plus savantes, plus frappantes, plus originales. Aussi habile que Titien et Paul Véronèse, il n'a aucune ressemblance avec eux. Dans les toiles des premiers domine un ton d'or sombre, de lumière mourante; les objets semblent à la fois éclairés par le soleil à son déclin et obscurcis par les ombres du crépuscule. Ils sont plus gais, plus clairs, plus frais, chez l'artiste Anversois. Le sang riche et pur qui gonfle les veines de ses personnages communique sa nuance de pourpre au reste du tableau; tout flatte, tout séduit la vue, et les couleurs principales et les teintes amorties des fonds.

Ce serait une grande erreur de croire que Rubens a employé dans ses différents ouvrages les mêmes procédés. Il variait sa méthode selon la nature des sujets. Avait-il à peindre une scène dramatique, un violent épisode : son dessin devenait plus fougueux, plus hardi, plus heurté; un mouvement général tordait, accentuait les lignes et tourmentait la couleur. Elle s'éparpillait en une foule de petits centres qui contrastaient, qui semblaient lutter les uns avec les autres. C'était, pour ainsi dire, une mêlée de lumières et d'ombres. Les oppositions du clair-obscur se multipliaient comme les accidents tragiques. On serait tenté de croire qu'un orage a passé sur la toile et distribué impétueusement les couleurs.

Elles ont une bien autre physionomie, quand l'action est tranquille; répandues en larges nappes,

au lieu de s'entrechoquer durement, à la manière des flots que bat la tempête, elles se fondent par de molles ondulations. Là brille toute la science du maître, toute la profondeur de ses teintes, et l'harmonie de sa palette. Il ménageait ses ressources pour les œuvres calmes. Le travail en est habituellement plus soigné, sous le rapport du dessin et sous le rapport du coloris. La scène ne pouvant captiver l'intérêt, l'artiste pensait que l'exécution devait y suppléer. Il traçait donc plus patiemment les contours, cherchait de plus savantes dispositions, donnait au coloris plus de finesse et de grandeur. Pour les tableaux émouvants, il s'abandonnait à sa verve et à sa force. Pour les sujets immobiles, le calcul lui paraissait indispensable. Dans les deux cas, sa méthode était pleine de justesse.

Mais ce ne sont point là les seules différences que l'on observe dans ses tableaux relativement au coloris. Le grand homme avait une autre manière de peindre, où les couleurs, graduées et mélangées avec une rare délicatesse, formaient un ensemble des plus harmonieux. Le ton local y disparait presque entièrement, au milieu de nuances infinies. L'œuvre n'est, pour ainsi dire, qu'une transition sans cesse renouvelée d'une teinte à une autre. Quiconque a vu *Ste-Thérèse implorant le Christ pour les âmes du purgatoire, l'Education de la Vierge, la Sainte Famille,* du musée d'Anvers, et les deux ailes de la célèbre Descente de Croix, peut se passer de longues

explications. Dans les travaux de ce genre, la douceur l'emporte sur la force, l'adresse sur la nature. La plupart des œuvres que Rubens exécuta aussitôt après son retour d'Italie offrent ce caractère. Mais on l'admire dans une foule de morceaux postérieurs, dans le *Chapeau de paille* entr'autres et dans la Sainte Famille, qui orne la tombe de l'artiste. Il se donnait par intervalles la satisfaction de produire des merveilles de finesse et d'harmonie.

D'autres fois au contraire il arrivait à une splendeur, à une vérité sans égales par des couleurs pleines et pures. Les tons locaux envahissaient tout. Des ombres transparentes indiquaient seules le relief des objets. Aucun mélange savant à l'aide de la réflexion ou de la réfraction; pas de nuances composées. Mais aussi quelle vigueur et quel éclat! Les chairs, les vêtements semblent réels, et l'on éprouve la tentation d'y porter la main. Je citerai comme exemple de cette manière le *Christ montrant ses plaies à St-Thomas;* les vantaux qui représentent un ami de l'artiste, le bourgmestre Rockox, vis-à-vis de sa femme, sont célèbres parmi les connaisseurs et au nombre des plus beaux portraits flamands [1]. Ces personnages se détachent sur un fond noir ou très obscur, détail que l'on ne trouve pas dans les tableaux du genre harmonieux et que l'auteur se serait bien gardé d'y introduire.

[1] Musée d'Anvers.

Les costumes de Rubens joignent la hardiesse des lignes à la magnificence du coloris. Les étoffes n'en sont point vagues et indistinctes : il les a, au contraire, spécifiées avec beaucoup d'exactitude. Le satin, le velours, le brocard, l'or, l'argent et les pierreries habillent ses héros et alourdissent ses grasses matrones. Il n'a rien négligé de ce qui pouvait rendre ses pages plus somptueuses.

Nous aurions à exprimer bien d'autres considérations encore. Il faudrait parler longtemps pour montrer sous tous ses aspects un génie aussi vaste, aussi fertile. Comme la nature, il a multiplié ses combinaisons : ce serait une longue tâche que de les supputer et analyser. Jamais Rubens n'a connu ce sommeil de l'esprit que l'on s'est figuré découvrir dans Homère. Ses dessins au crayon témoignent de son infatigable activité : ce sont les plus beaux, les plus finis que l'on possède. La collection du Louvre est un monument élevé à sa gloire : ses croquis l'emportent de beaucoup sur les autres, sans excepter ceux de Raphaël, Léonard de Vinci et Michel-Ange.

Malgré sa souplesse, malgré son immense variété, Rubens, dans toutes ses productions, demeure tellement original qu'il est impossible de ne pas reconnaître à l'instant sa manière. C'est le peintre qui fait le moins commettre de méprises. Un juge peu exercé distingue ses tableaux à la première vue. La foule même ne s'y trompe pas. Il suffit qu'on ait examiné une de ses œuvres pour qu'on ne l'oublie jamais;

cette main vigoureuse laissait partout une empreinte que l'on ne saurait confondre avec nulle autre.

Ainsi donc, la Belgique a eu l'honneur de produire deux hommes tout-à-fait exceptionnels et vraiment incomparables. L'un, Jean van Eyck, fut dans le domaine des arts le plus grand inventeur que le monde ait encore salué : l'autre, Rubens, fut le plus puissant des peintres. L'un fonda tous les genres et les cultiva d'une manière supérieure; l'autre, non moins universel, les poussa jusqu'aux dernières limites de la force et de la somptuosité. Tous les deux furent des esprits d'élite, des savants et des penseurs : ils ne possédèrent pas seulement comme une foule de leurs rivaux l'adresse de l'exécution. Quels que soient les grands hommes qui naissent par la suite, je doute qu'ils obscurcissent la gloire de ces illustres devanciers. Ce sont deux génies de premier ordre, comme le Dante, Shakespeare et Homère. Que la Belgique soit fière de leur avoir donné le jour : ils suffisent pour lui mériter l'estime et le respect des nations.

CHAPITRE IV.

Pierre Paul Rubens.

Jalousie excitée par les premiers travaux de Rubens. — Il est reçu membre de la confrérie de St-Ildefonse. — Vie intime de Rubens. — Ses habitudes d'artiste. — Il exécute la fameuse galerie de Médicis et 39 tableaux pour les jésuites d'Anvers. — Mort de sa première femme.

Aussitôt que Rubens se fut décidé à ne pas quitter Anvers et eut repris son pinceau, une grande curiosité s'empara des artistes qui habitaient la ville. Le bruit qu'avait fait sa venue, l'importance que l'on attachait à le garder, la faveur que lui témoignaient les archiducs, se réunissaient pour inspirer l'envie de le connaître et de juger son mérite. Les

plus impatients se présentèrent chez lui, n'osant dire le fond de leur pensée, mais lui témoignant le désir de voir ses esquisses des chefs-d'œuvre italiens.

— « Il me serait difficile de vous les montrer, leur répliqua le grand homme; je n'ai pas fait un seul croquis : toutes mes études sont dans ma tête. »

Les visiteurs se contentèrent de cette réponse, sauf un petit nombre que dévorait une jalousie cachée. Ceux-là trouvaient surprenant, exorbitant que l'on environnât d'hommages si flatteurs un nouveau venu. Parmi eux, on distinguait, à l'amertume de leurs plaintes, Abraham Janssens et Wenceslas Coeberger. Ils avaient jusque là concentré sur eux l'admiration des habitants et éprouvaient une sourde fureur, en se voyant tout-à-coup négligés. Il leur paraissait accablant de se laisser ravir leur gloire et leur suprématie. Abraham Janssens n'y put tenir : il porta un défi au prudent Rubens. Ils devaient traiter le même sujet et des connaisseurs décider quel était le plus habile. Le fils de Marie Pypeling n'accepta point la lutte. Une victoire remportée dans un duel n'eût fait qu'exaspérer son ennemi, sans lui offrir à lui-même aucun avantage.

— « Mes essais, dit-il, ont subi l'examen des connaisseurs d'Italie et d'Espagne : ils sont encore dans les monuments publics et dans les galeries particulières de ces deux pays; vous êtes libre d'aller mettre vos ouvrages en regard, pour que l'on puisse faire la comparaison. »

Ayant ainsi adroitement décliné la bataille, le grand homme songea aux travaux qui l'occupaient et allaient soutenir sa renommée. Les archiducs lui avaient demandé une Sainte Famille, pour placer dans l'oratoire de leur palais. Il l'exécuta de son mieux et l'envoya aux princes. Ceux-ci furent frappés d'admiration : toute la cour partagea leurs sentiments, de sorte qu'un bon nombre de seigneurs, appartenant à la confrérie de St-Ildefonse, le chargèrent de peindre un grand retable, qu'ils devaient placer sur leur autel dans l'église de Caudenbergh [1]. Les ateliers de Bruxelles n'étant pas assez vastes, leurs altesses lui accordèrent une des salles de leur château. Rubens fit d'abord l'esquisse des divers sujets et tous les quatre ayant obtenu l'approbation, il ne songea plus qu'à en revêtir les panneaux. Sur celui du milieu, il représenta la Vierge, occupant un trône d'or et offrant une chasuble au saint agenouillé. Les portraits d'Albert et d'Isabelle décorèrent l'intérieur des volets. Au dehors, il peignit une Sainte famille. Stimulé par les circonstances, il créa un chef-d'œuvre [2]. Le succès qu'il obtint fut

[1] La confrérie de St-Ildefonse avait été organisée par Albert, pendant qu'il était vice roi de Portugal pour Philippe II, et sanctionnée par le Pape. L'archiduc l'avait ensuite transportée de Lisbonne à Bruxelles, avec l'autorisation du souverain pontife. On s'était empressé de s'y faire recevoir : dix-neuf chevaliers de la Toison d'Or y furent incorporés. Notre artiste lui-même était un des membres.

[2] Il se trouve maintenant dans la galerie impériale de Vienne. *Smith, catalogue raisonné of the works*, etc. 2e partie. p. 91 et 92.

si grand que Michel, en 1771, regardait encore ce morceau comme la plus parfaite composition de Rubens. Tous ceux qui l'ont vu affirment qu'on ne saurait trop le louer. L'habileté de la disposition, l'éclat des chairs, la finesse des têtes, l'élégance des draperies, la légèreté de la touche et la transparence de la couleur se réunissent pour exciter l'admiration. Les deux souverains et les membres de la confrérie, voulant témoigner au peintre l'enthousiasme qu'il leur inspirait, lui envoyèrent par le majordome du château une bourse pleine de pistoles. Mais Rubens, n'eut garde de la recevoir; il se déclara fort honoré de la bienveillance qu'on lui témoignait et dit que sa seule envie était de se rendre utile à ses confrères. Il ne désirait d'autre récompense de ses travaux que leur approbation. En refusant ainsi un don pécuniaire, il montrait encore son adresse habituelle; il se posait comme leur égal, au lieu de se constituer leur inférieur et leur obligé.

Ce tableau ayant été accueilli par des éloges unanimes, la famille de M. d'Amant, vicomte de Bruxelles, mort depuis peu, pria l'auteur de peindre une toile commémorative pour le tombeau de ce riche personnage, placé dans la cathédrale de Ste-Gudule. L'artiste, ayant accepté cette commande, représenta le sauveur donnant les clefs à St.-Pierre, accom-

La gravure du panneau central, due au burin de Witdoeck, porte ce titre : *Sanctus Ildephonsus Archiepiscopus Toletanus.*

pagné de deux apôtres. Il exécuta ensuite une érection de croix, pour l'église Ste-Walburge, à Anvers, morceau plein de fougue et de hardiesse [1]; l'Adoration des Mages, pour l'abbaye de St-Michel, qui renfermait la sépulture de sa mère; Ste-Thérèse à genoux, implorant le Christ en faveur des âmes du purgatoire; Ste-Anne instruisant la Vierge; le Sauveur mort déposé sur une pierre [2], et enfin la célèbre Descente de Croix. Si ses études italiennes avaient modifié son talent, c'est là qu'il faudrait chercher la trace de leur influence.

Depuis le moment où il se fixa dans sa ville natale, Rubens pendant une longue suite d'années, consacra toutes les forces de son esprit à la peinture. Les envieux ne le troublaient guère; il avait coutume de dire : « *Faites bien, vous aurez des jaloux; faites mieux, vous les confondrez.* » Sa gloire et la fortune qu'il avait amassée lui permettaient de vivre en grand seigneur; aimé d'une femme qu'il chérissait, environné d'une nombreuse école, il ne voyait autour de lui que des causes de joie et d'espérance. Son caractère ne le portant pas à la mélancolie, on doit présumer qu'il fut heureux. Ainsi se passa tout son âge mûr, dans une tranquille et féconde activité. Il était du petit nombre des hommes supérieurs

[1] On le voit à Notre-Dame, dans l'aile gauche du transept, où il fait pendant à la Descente de Croix.

[2] Ces trois derniers tableaux se trouvent dans le musée d'Anvers.

que les circonstances favorisent et qui triomphent sans même avoir de lutte à soutenir.

Sa vie était alors des plus régulières. Il assistait toujours à la première messe, quelle que fût la saison. La goutte, qui le persécuta vivement par la suite, put seule lui faire interrompre cet usage, pendant la durée des accès. Je doute néanmoins qu'il fût réellement dévot; le caractère de ses œuvres n'annonce point qu'il eût un grand fonds de piété: mais sous des princes religieux, il accomplissait exactement ses devoirs de chrétien pour ne pas heurter l'opinion. Il prenait ensuite le pinceau et, pendant l'ouvrage, se faisait lire quelques chapitres de Plutarque, de Sénèque ou d'un autre classique latin : cette lecture ne lui causait jamais de distractions funestes à ses tableaux [1]. Si des amis ou des amateurs lui rendaient visite dans son atelier, il causait avec eux sans suspendre son travail. « Néanmoins, dit Michel, il ne se livrait pas communément à tout le monde, ne faisant d'amitié stable qu'avec les doctes, les esprits élevés et les bons peintres, lesquels il cultiva et pria de le venir voir souvent, pour parler de science, de politique et de peinture. » Une heure avant son principal repas,

[1] « Solebat Rubens hyeme et æstate semper interesse primo missæ sacrificio, ni podagra (quâ vehementer laborabat) eum impediret; post quod applicabat se operi, assidente semper lectore, qui librum, Plutarchum vel Senecam prælegeret, ità ut lectioni et picturæ simul intentus esset. » *Vie de Rubens*, par Philippe, son neveu.

fixé au milieu du jour selon la vieille mode, il prenait un peu de loisir. Il était d'une frugalité extrême, pensant avec raison que les excès de table engourdissent l'esprit et paralysent le talent. Les mets délicats, le vin et le jeu ne le séduisirent jamais: ses seuls plaisirs étaient d'exercer ou son corps ou son intelligence. Après le diner, il se remettait à l'œuvre, car sa complexion physique et morale lui permettait, pour ainsi dire, de travailler sans cesse[1]. Le soir seulement, vers cinq ou six heures, il montait un beau cheval andaloux et allait faire une promenade sur les remparts, sur les bords de l'Escaut, dans les fertiles campagnes de la rive droite. Il aimait passionnément l'équitation et possédait toujours plusieurs chevaux magnifiques, de races différentes, qui lui servaient tantôt de modèles, et tantôt de montures. Au retour, il causait avec ses amis, Nicolas Rockox, bourgmestre de la ville, et Paul Gevaerts, greffier de la commune, homme savant qui jouissait de toute sa confiance; avec son frère Philippe et ses principaux élèves[2].

Quand le temps ne lui permettait pas de sortir, il se divertissait à examiner sa collection de tableaux, ses médailles, pierres gravées et autres objets précieux. Il lisait aussi parfois quelque ouvrage important qu'il venait de recevoir.

[1] Campo Weyerman, t. Ier, p. 264 et 265.
[2] Michel, p. 251 et suivantes.

Tout était réglé dans sa maison comme dans un cloître, nous dit un de ses biographes. Quoique sa demeure parût un lieu de plaisir et de dépense, il y régnait un ordre inflexible. Son caractère et son talent formèrent donc toujours un parfait contraste. Dans la vie réelle, il était tranquille, adroit, positif et rangé; nulle véhémence, nulle impatience. Son imagination semblait endormie, ou plutôt semblait morte : il avait le regard limpide et sûr d'un homme d'affaires. Prenait-il le pinceau : tout changeait. Une fermentation tragique embrasait son esprit : les lignes, les couleurs, les types, les expressions, les mouvements formaient dans son cerveau une mêlée ardente. L'inspiration débordait comme une lave du fond de sa pensée.

Rubens avait une correspondance très-étendue; ses nombreuses relations lui attiraient une foule de lettres, auxquelles il devait répondre. Il connaissait la plupart des personnages distingués de France et d'Espagne, tels que le duc d'Olivarès et le marquis de Spinola dans la péninsule ibérique. Il cultivait l'amitié du fameux Peiresc, « appelé par Balzac *une pièce du naufrage de l'antiquité et les reliques du siècle d'or*. En 1619, nous voyons en effet que Peiresc lui fit obtenir, à la demande de Gevaerts, un privilége pour la vente de ses gravures en France. Ce privilége, par parenthèse, donna lieu plus tard à un procès fort singulier, dans lequel on reprochait à notre artiste de faire le monopole de

ses planches et de tirer au moyen de cette spéculation des sommes énormes du royaume! Il parait, d'après cela, que ce n'étaient point les auteurs qui faisaient alors la guerre à la contrefaçon, mais bien la contrefaçon qui traquait les pauvres auteurs. Rubens disait avec raison que c'était là une chose inouïe [1]. »

Un des hommes que l'on rencontrait le plus souvent chez le peintre anversois, c'était Jean Breughel de velours. Rubens avait fait sa connaissance pendant son voyage en Italie; ayant sympathisé de goût et de caractère, ils n'avaient cessé depuis lors de se voir ou de s'écrire. Leur amitié dura jusqu'en 1625, où Breughel devenu hydropique finit ses jours. On l'enterra d'une manière solennelle dans l'église St-Georges, à Anvers. Rubens composa son inscription funèbre et la surmonta de son portrait peint par lui-même. Voici cette épitaphe :

Ici repose Jean Breughel, fils de Pierre, qui, ayant reçu de son père et de son aïeul maternel, artistes placés au premier rang parmi les peintres de leur siècle, le don glorieux du talent, comme par une sorte de droit héréditaire, obtint une égale renommée en déployant le même génie et la même verve. L'empereur d'Allemagne, Rodolphe II, juge et patron sagace de tous les beaux arts, l'aima et le protégea. Les sérénissimes archiducs Albert et Isabelle l'ayant attaché à leur maison, sa modestie et son affabilité lui gagnèrent les cœurs les moins sympathiques. Ses filles, Isabelle de Jode et Catherine de Marienbourg, veuves d'époux distingués, ont consacré ce

[1] Emile Gachet. *Lettres inédites de Pierre Paul Rubens*, préf. p. 64.

tombeau à la mémoire de leur père chéri, mort le 12 janvier 1625, âgé de 57 ans[1].

Rubens veilla sur la destinée de ces orphelines, qui par une singulière coïncidence, avaient toutes deux perdu leurs maris. Il les traita comme ses propres enfants et l'amitié qu'il avait pour leur père se reporta sur elles[2]. Il était de sa nature obligeant et bienveillant, le malheur n'ayant pas aigri son âme affectueuse. Adrien Brauwer trouva l'hospitalité dans sa maison; il tâcha d'ennoblir ses mœurs, de le soustraire au goût de la débauche, qui le poursuivait comme un génie homicide. Ses efforts ne purent éloigner du hanteur de cabarets le spectre énervant.

Rubens ne passait à Anvers que la froide saison. Quand venaient les beaux jours, il se retirait en son château de Steen, dans la bourgade d'Elewyt,

[1] Cette épitaphe est importante, parcequ'elle fixe d'une manière certaine l'année dans laquelle Jean Breughel est venu au monde et celle où il a terminé sa carrière. Descamps ignorait l'une et l'autre dates.

[2] Michel commet à ce propos une erreur étrange : « Malgré que Rubens, dit-il, ne pût être contraint à la charge de tuteur, par sa qualité de conseiller d'état, ce nonobstant l'amour pour le père retomba sur les deux orphelines, et l'éducation de ces filles lui fut si chère comme celle de ses propres enfants, se prêtant volontairement au bien être de la postérité de celui, qu'il avait cultivé durant sa vie. » On dirait à lire ce passage que les deux veuves étaient deux petites filles. Il y a pourtant dans l'inscription tumulaire : *Liberi Isabella de Jode et Catherina a Marienbourg, conjugibus lectissimis superstites, parenti carissimo posui curaverunt.*

située entre Malines et Vilvorde. C'est une de ces anciennes demeures, poétiquement irrégulières, où l'ombre et le soleil forment de si beaux contrastes. L'hirondelle se joue autour des pignons en escalier; les grandes toitures sont bordées de hautes mansardes, une pièce d'eau environne l'édifice de son tranquille miroir. Les prêles, la salvinie et le roseau en festonnent les bords, un pont la traverse et des saules pleureurs y laissent pendre leur chevelure. Ainsi s'offre encore à nous cet asyle où Rubens venait chercher le calme et l'inspiration. Le sol d'alentour est plus accidenté que la campagne d'Anvers. Des bois, des collines, des chemins sablonneux, des plaines, des étangs et des pâturages y varient la perspective. C'était là que le grand coloriste observait les harmonies de la nature, c'était là qu'il traçait rapidement ses paysages. Il finissait avec plus de soin les morceaux d'histoire qu'il entreprenait dans cette bucolique demeure. Nous citerons particulièrement un de ses chefs-d'œuvre, la *Pêche miraculeuse* placée à Notre-Dame de Malines. Elle fut peinte pour l'autel des poissonniers, qui la payèrent mille florins, l'artiste s'en étant occupé dix jours [1]. Il estimait effectivement ses ouvrages d'après le temps qu'il y consacrait; chaque journée de travail était évaluée par lui à cent florins. Jamais il n'apprécia autrement ses tableaux. Celui qui nous

[1] Michel p. 150.

occupe, fait tout entier de sa main, est un de ses plus admirables, sans le moindre doute. Le coloris a une splendeur merveilleuse qu'il n'a surpassée dans aucune de ses toiles. Sans être dur, comme celui de Jordaens, il en égale l'extrême vivacité : ce sont des nuances claires, brillantes et harmonieuses. On ne saurait trop louer l'image du Christ : la noblesse et la régularité des traits s'y joignent à une pose pleine de naturel ; la draperie est en même temps simple et exquise. L'artiste a rendu avec un bonheur prodigieux l'air humble de St-Pierre, que ce miracle étonne, et les efforts des pêcheurs pour tirer le filet. Le marinier qui, s'appuyant sur une gaffe et se détachant sur le fond du ciel, pousse vigoureusement la barque, est déclaré par tous les connaisseurs un vrai tour de force. L'aile droite, représentant le jeune Tobie, au momoment où il capture le poisson merveilleux, dont le fiel doit rendre la vue à son père, et l'aile gauche, ayant pour sujet le denier de César trouvé dans la gueule d'un autre poisson, ne le cèdent en rien au panneau central. La réalité n'est pas plus naturelle et n'est pas si éclatante. St-Pierre et St-André occupent l'extérieur des volets : quoique des niches les encadrent, l'expression qui les anime en fait des personnages dramatiques, de vrais morceaux d'histoire. Qui ne s'étonnerait d'apprendre que dix jours suffirent à Rubens pour exécuter une œuvre si étendue ? On conçoit avec peine une pareille prompti-

tude. Eh ! bien, l'auteur avait achevé dans le même espace de temps trois autres petits morceaux [1], et la fabrique ne paya le tout que mille florins! On pourrait maintenant les vendre cinquante fois plus cher.

Cependant les travaux continuels de Rubens augmentaient sa réputation et sa réputation croissante augmentait le nombre de ses travaux. Les demandes affluaient de toutes parts : on sollicitait le peintre comme on sollicite un ministre. Force lui fut d'adopter une manière expéditive. Pour contenter les amateurs impatients, il prit dès lors l'habitude d'esquisser tous ses tableaux, puis de les faire ébaucher par ses élèves et d'y mettre seulement la dernière main. Cette suite d'opérations a laissé des traces sur quelques toiles, et il s'en faut que le génie du maître y soit partout présent. Mais elle est imperceptible dans beaucoup d'autres. Les disciples de Rubens possédaient un mérite exceptionnel; il s'en servait comme d'habiles praticiens, et son pinceau terminait ou rectifiait l'œuvre animée de son esprit.

Cette méthode magistrale inquiétait parfois certains acheteurs. On l'avait prié de peindre un tableau figurant la Cène, destiné à la cathédrale de Malines. Le chanoine qui le lui avait commandé, lui avait même offert une salle de son logis, afin de ne

[1] On y voyait Jonas lancé à la mer, le Sauveur sur la Croix et St-Pierre s'enfonçant dans les eaux du lac de Galilée.

pas exposer l'ouvrage aux périls du transport. L'artiste, après avoir terminé le dessin, envoya son disciple Juste van Egmont pour ébaucher la peinture. L'ecclésiastique le reçut d'un air peu satisfait.

— « Pourquoi votre maître n'est-il pas venu lui-même ? » demanda-t-il.

— « Ne vous inquiétez pas, lui répondit le jeune homme ; il viendra, comme d'habitude, finir le travail. »

Et prenant toutes les dispositions nécessaires, il se mit à l'ouvrage. Mais le tableau avançait, avançait, et Rubens ne se montrait pas. La mauvaise humeur du chanoine augmentait de jour en jour. Il ne se posséda bientôt plus et interdit au remplaçant de poursuivre sa tâche, craignant qu'il ne la terminât tout seul.

Il écrivit ensuite à Rubens une lettre furieuse, où il l'accablait de reproches. « C'est un morceau de votre main que je vous ai demandé, lui disait-il, et non pas un essai d'apprenti. Venez donc tenir vous-même le pinceau, ou rappelez votre Juste van Egmont et recommandez-lui d'emporter son ébauche ; mon intention n'étant pas de l'accepter, vous la garderez pour votre compte. »

L'artiste lui répondit qu'il pouvait se consoler, qu'il n'était pas victime d'une fraude. « Je procède toujours de cette manière ; après avoir fait l'esquisse, je laisse mes élèves commencer le tableau, l'achever même selon mes principes, puis je le retouche et

lui imprime mon cachet. Je dois aller à Malines sous peu de jours ; votre mécontentement cessera. » Le grand homme lui ayant tenu parole, le chanoine reprit sa sérénité. Quand le soleil éclaire cette toile, on y distingue les nombreux coups de pinceau du maître[1].

La nécessité où se trouvait Rubens de se faire ainsi aider matériellement donna prise à l'envie. On affirma que sa renommée y gagnait. Wildens et Lucas van Uden peignaient habituellement ses paysages ; Snyders, ses fleurs, ses fruits, ses animaux. On prétendit que sans leur secours il n'aurait pu se tirer d'affaire ; qu'il exploitait leur talent pour accroître sa gloire. Notre artiste répondit en exécutant seul des chasses et des tableaux rustiques. Un des plus beaux était l'image de sa demeure champêtre.

Quelquefois il essayait de ramener à lui les envieux par la douceur, l'adresse et la générosité. Corneille Schut se montrait surtout plein de haine : il allait sans cesse dénigrant Rubens et tâchait de le supplanter, quand on voulait le charger d'une entreprise. Ses manœuvres hostiles n'étaient point ignorées du grand homme ; celui-ci forma pourtant le projet de conquérir son amitié. Un jour, il se présenta chez l'ambitieux et lui adressa la parole

[1] Elle a été gravée par Bolswert : l'estampe porte cette inscription : *Accepit Jesus panem etc.*

d'une manière aussi affable que s'ils eussent toujours été intimes, conservant d'ailleurs son air noble et presque royal. Schut fut si étonné de cette démarche qu'il perdit contenance, chercha vainement à se remettre et ne put que balbutier des mots insignifiants. Le visiteur eut pitié de sa confusion : il amena le discours sur les événements politiques, sur les progrès des beaux-arts. Pendant ce temps, le jaloux revint de son embarras. Le grand peintre fit alors le tour de son atelier, considéra ses ouvrages et insensiblement lui proposa de les acheter. Cornille ne demandait pas mieux; il en fixa le prix. Rubens conclut aussitôt le marché sans diminuer une obole, et le vendeur commença à penser qu'il avait réellement du génie. Mais son magnanime rival ajouta : « Si l'on ne m'a pas induit en erreur, vous manquez parfois de travail, mon cher confrère; dans ces instants de chômage, ayez recours à moi; mon atelier vous sera ouvert et vous y trouverez toujours de l'occupation ». Cette offre bienveillante fut pour son antagoniste comme un trait empoisonné. Lui, Cornille Schut, l'égal de Rubens, aller lui demander de l'ouvrage, se mettre sous sa direction, paraître dans son atelier, comme son aide et son lieutenant! Plutôt la mort que cette honte! Il livra ses tableaux, parce qu'il n'eut point le courage de lutter contre son intérêt, mais il ne sut aucun gré à son ennemi de ses généreuses propositions. L'ingratitude et la haine s'unirent dans

son cœur ; il détesta, calomnia sans relâche le grand homme qui l'avait obligé.

Cependant l'union de Rubens avec Isabelle Brandt n'avait pas été inféconde. Le 5 juin 1614, sa femme mit au jour un premier enfant. L'archiduc Albert, pour témoigner à l'artiste le cas qu'il faisait de son talent et l'amitié qu'il lui portait, voulut tenir le nouveau-né sur les fonds de baptême. Il lui donna son nom. Ce fils vint égayer la demeure paternelle et mêla ses sourires aux réflexions du grand peintre panthéiste, comme la jeune Alma devait plus tard mêler son doux langage aux vers que murmurait l'auteur de Faust. Quatre ans après, le 23 mars 1618, un autre héritier augmenta la famille. On le mit sous le patronage de St-Nicolas [1]. Rubens a pris plaisir à peindre ses enfants. Un de ces portraits brille dans la collection de Francfort; on ne saurait voir une mine plus vivante, ni des yeux plus rébarbatifs.

Il y avait onze ans que Rubens, fixé à Anvers, inondait ses toiles de lumière, de formes puissantes et d'énergiques inventions, lorsqu'une circonstance politique l'appela sur un plus grand théâtre. Au commencement de l'année 1620, Marie de Médicis, reine de France, s'étant réconciliée avec Louis XIII, à Angoulème, vint habiter Paris, où elle conçut le

[1] *Généalogie de Rubens;* Anvers, 1840. — Michel. — Smit, *Historische levensbeschryving van P. P. Rubens.*

projet d'orner sa demeure, mais surtout la galerie principale, des ouvrages de quelque peintre illustre. Elle en parla au baron de Vicq, ambassadeur des Archiducs Albert et Isabelle à la cour de France. Le baron qui connaissait Rubens et était son admirateur, fit un éloge pompeux de son talent. La Reine le pria de lui écrire et de l'engager à venir la voir au Luxembourg.

L'attention que lui accordait Marie de Médicis flatta Rubens. Il partit sur le champ et l'ambassadeur l'ayant présenté, la reine l'accueillit de la manière la plus gracieuse. Elle lui témoigna le désir de faire peindre par lui vingt-et-un grands tableaux, qui représenteraient toute son histoire, depuis sa naissance jusqu'à l'époque où son fils et elle avaient oublié leurs dissentiments. Rubens lui promit d'exécuter cette œuvre colossale, pourvu qu'elle lui donnât l'autorisation de l'accomplir à Anvers. Il aimait sa tranquille demeure : c'était dans son atelier, au milieu de sa splendide collection, ou sous les arbres de son jardin, que sa pensée avait le plus de force créatrice. La princesse ne lui fit aucune objection et il regagna sa ville natale.

La confiance et les politesses de Marie de Médicis l'avaient si fort charmé qu'il se sentait le cœur plein de reconnaissance pour le baron de Vicq. A peine fut-il de retour chez lui, près de sa femme et de ses enfants, qu'il commença une Madone, la finit avec le plus grand soin et l'envoya en cadeau à l'ambas-

sadeur. Ce n'était rien moins qu'un chef-d'œuvre. Le baron fut enchanté de recevoir un pareil présent et une lettre adressée au peintre lui témoigna le plaisir qu'il éprouvait.

Rubens coloria dans son atelier dix-neuf tableaux; il voulait exécuter en France même les deux plus grands, ceux qui devaient occuper le fond de la galerie. S'étant donc acheminé avec son précieux butin vers le palais du Luxembourg, Marie de Médicis redoubla pour lui de complaisances et d'affabilité. Pendant qu'il terminait sa tâche, elle lui rendait de fréquentes visites ; elle s'asseyait près de lui et, quand il voulait se lever par déférence, le priait de garder sa place. La conversation de Rubens, à la fois docte, ingénieuse et élégante, l'intéressait au dernier point Elle oubliait en l'écoutant le fastidieux bavardage et l'ignorante présomption de la noblesse. Leur intimité alla si loin qu'elle voulut lui montrer toutes les dames de la cour; elle chargea un de ses chambellans de l'introduire, la première fois qu'elle les réunirait. « Vous qui avez le coup d'œil d'un artiste, vous me donnerez votre avis, lui dit-elle, sur la beauté de ces illustres rivales. » — Le gentilhomme de la reine l'ayant présenté dans le cercle choisi, Rubens n'eut d'yeux et d'oreilles que pour la duchesse de Guéménée : elle possédait une de ces beautés fines, charmantes et poétiques, dont la grâce éveille au fond des cœurs un sentiment idéal ; le peintre fougueux n'y était

pas plus inaccessible qu'un autre, quoique sa nature l'égarât d'ordinaire loin de cette suave délicatesse. La reine laissa passer quelques jours, puis alla le trouver dans la galerie, où il terminait son épopée emblématique. — « Eh bien, lui dit-elle, vous avez vu mon Olympe : à laquelle de mes déesses donneriez-vous la préférence? » — Si Marie de Médicis avait compté sur une flatterie invraisemblable et audacieuse, elle fut bien déçue, car le grand homme lui répondit naïvement : « A la duchesse de Guéménée. » — « Ce serait un acte de justice, » lui répliqua la princesse italienne.

Quand Rubens eut achevé les deux dernières toiles de cette longue série, elle lui demanda quatre ouvrages supplémentaires : l'un devait la représenter elle-même, habillée en Pallas, et servir d'ornement à la cheminée de la galerie; deux autres devaient être les images du grand duc et de la grande duchesse de Toscane; au portrait de l'artiste, elle réservait l'honneur de clore l'entreprise.

Enfin, tous les tableaux se trouvèrent terminés et placés. La reine voulut les voir le jour même dans leur ensemble. Le peintre lui offrit de la conduire et de lui expliquer chaque morceau. Elle admira, dit-on, la beauté des allégories, non moins que la splendeur du travail. La cour et la ville partagèrent son enthousiasme; on accabla l'auteur de félicitations, de plaisirs et de politesses. On voulait absolument le retenir à la cour de France. Mais son ima-

gination était ailleurs : il voyait dans son esprit les brumeux lointains de la Flandre, les gras herbages des polders et la haute tour de Notre-Dame ; il regrettait jusqu'à la mélodie imparfaite du carillon, sorte de bégaiement musical, poétique et naïf comme les harmonies de la nature. Aucune proposition ne le tenta, mais avant de quitter la reine, il pria le baron de Vicq et sa femme de se laisser peindre par lui. C'était un nouveau témoignage de reconnaissance qu'il leur donnait. Il employa encore toutes les ressources de sa palette dans ces deux effigies, que les modèles se trouvèrent heureux de posséder. La reine lui ayant d'ailleurs fait de riches cadeaux, il lui demanda son audience de congé, puis s'achemina vers Bruxelles, le 19 septembre 1622. Le poème biographique de Marie de Médicis l'avait occupé deux ans et demi [1].

Ces peintures présentent les défauts que l'on remarque dans les ouvrages de commande et les productions allégoriques. Il n'y a que les libres enfants de l'intelligence qui possèdent une vigoureuse constitution ; eux seuls captivent par leur grâce et leur

[1] Nous rapportons ici la version de Michel et de Smit. — Selon M. Gachet, les tableaux n'auraient été placés que dans les premiers mois de l'année 1625. Cette dernière opinion s'appuie même sur des lettres de Rubens. Un passage de sa biographie écrite par son neveu achève de la confirmer : « *At dùm Parisiis est Rubens, ut tabulas illas loco suo poni curet supremamque manum imponat*, *anno scilicet* 1625, *fortè illic reperit ducem Buquingamiæ etc.* »

fraîcheur. On y sent palpiter une vie profonde, résultat du profond amour qui leur a donné naissance. Les œuvres créées d'après une inspiration étrangère ont quelque chose de languissant et de flasque; la verve, la joie en sont absentes. Elles excitent encore moins d'intérêt, si, au lieu de personnages, on y trouve des symboles. On ne se passionne point pour des êtres fictifs comme pour des êtres réels. Les allégories d'ailleurs sont naturellement obscures; il faut qu'on en cherche le sens, qu'on en trouve l'explication. Ce travail préparatoire ne peut que refroidir le spectateur. La galerie de Médicis ne cause donc pas de bien vives impressions. Il est regrettable que l'auteur ne lui ait pas donné une forme historique, nous montrant les vrais acteurs des scènes peintes sur ses toiles et les lieux où elles se sont accomplies. Des tableaux d'après nature éveilleraient la curiosité, seraient importants comme souvenirs, sans être moins précieux comme objets d'art. Mais, pour leur donner ce caractère, l'artiste aurait dû séjourner en France et aller voir les endroits illustrés par la fortune ou les malheurs de la Reine. Cette méthode patiente ne convenait pas à son génie. Otho Venius lui avait d'ailleurs communiqué son amour des emblèmes, goût fâcheux qui régna pendant un siècle et plus. Ses études archéologiques et sa familiarité avec les anciens le conduisirent aussi dans cette voie, où tout s'accordait pour le pousser. Il métamorphosa donc la vie de la Reine-

mère en conte mythologique. Elle eut elle-même besoin qu'il lui donnât la clef de cette pompeuse énigme; elle n'aurait pu, sans aide, comprendre son histoire! L'embarras des autres personnes ne devait pas être moins grand.

Mais si la composition et les sujets n'ont rien qui attire, le travail, sauf la grossièreté de quelques formes, mérite les plus brillants éloges. Pour compenser le manque d'intérêt dramatique, le peintre a déployé tout le luxe de ses fastueuses ressources. Les morceaux que je préfère sont *les trois Parques filant les jours de Marie de Médicis*, début de cette tranquille épopée, *Henri IV examinant le portrait de la princesse, le débarquement de la Reine à Marseille, la naissance de Louis XIII, l'apothéose de Henri IV et la Réconciliation de la mère et du fils*. Le premier tableau est peut être le plus achevé; quand Rubens dessina cet exorde la fatigue n'avait pas encore attiédi sa verve. Junon qui cherche à séduire Jupiter et le caline du regard, pour qu'il soit favorable à la princesse, renouvellerait aisément la scène mystérieuse du mont Ida. Elle a une figure charmante et provoquante au dernier point. Le maître du monde l'écoute d'un air sérieux, avec sa belle tête pensive, tandis que la ménagère émue s'appuie nonchalamment sur son épaule. *Henri IV examinant le portrait de Marie de Médicis* flatte les yeux par une grande harmonie de lignes et de couleurs : les têtes sont pleines de finesse, d'expression

et d'élégance. C'est un épisode parfait, qui a d'ailleurs l'avantage de s'expliquer tout seul. Quant au *débarquement à Marseille,* dois-je parler des fameux tritons, des éclatantes syrènes que l'on y admire? Ils effacent, ils annulent le sujet principal. Les déesses marines surtout émerveillent le spectateur. Quels reins, quels torses prodigieux! quelles magnifiques tournures! quels traits vivants et quelles nobles épaules! Les belles, les soyeuses chevelures, transparentes comme des flots et blondes comme de l'or! Tout homme susceptible d'amour, tout vieillard possédant un reste de force, se laisserait prendre avec joie dans ce réseau splendide.

La naissance de Louis XIII est célèbre par la double expression de la mère, sur les traits de laquelle s'unissent le sentiment de la douleur physique et celui de la joie morale. Ces contrastes sont le plus difficile problème de l'art : le génie seul parvient à les rendre. L'illustre coloriste s'en est tiré avec sa puissance habituelle. *L'apothéose de Henri IV* serait un chef-d'œuvre, si le peintre y avait mis plus d'unité : elle forme néanmoins le morceau principal de la collection et surpasse tous les autres en richesse. Il y a là, comme têtes, poses, effets de lumière et de couleur, des motifs admirables. Peut-on voir un plus beau groupe que celui des courtisans agenouillés devant Marie de Médicis? La *Réconciliation de la princesse avec Louis XIII* brille sur-

tout par le coloris, et le *Triomphe de la Vérité*, par le soin, par la vigueur de l'exécution.

Dans ce poème en images, comme dans les travaux qui nous ont précédemment occupé, Rubens a suivi la doctrine de l'art pour l'art, non seulement telle que l'a exposée Platon, c'est-à-dire juste, évidente et irréfutable, mais telle que les novateurs français l'ont comprise sous la Restauration et sous Louis-Philippe, c'est-à-dire fausse, exagérée, nuisible. Cette dernière théorie en effet ne respecte ni la convenance, ni les nécessités morales. Elle dédaigne les principes de la composition et les sacrifie à des beautés de facture, qui perdent une grande partie de leur attrait par leur manque d'à-propos. Elle laisse la main tyranniser l'intelligence et place le caprice au-dessus des lois mêmes de l'art. Elle n'a d'autre guide que la fantaisie, cheminant dans une espèce de somnambulisme.

Mais si Marie de Médicis avait comblé le peintre d'attentions, elle fut très lente à lui payer ses honoraires. Le 13 mai 1625, il ne les avait pas encore reçus et il s'en plaint dans une lettre à son ami Peiresc : il sait bien, dit-il que les dépenses nécessitées par le prochain mariage d'Henriette de France avec le roi d'Angleterre Charles Ier, sont cause de ce retard, mais un aussi grave motif ne le calme pas. « En somme, je suis fatigué de cette cour et si l'on ne met pas à me satisfaire la même promptitude que j'ai montrée pour le service de la Reine,

il pourrait arriver que je n'y revinsse pas facilement (ceci soit dit entre nous), quoique je n'aie pas le droit de m'irriter, puisque les empêchements ont été légitimes et fort excusables. » Le 26 du mois de décembre, il écrivait encore : « A vous parler franchement, toute cette affaire ne me coûtera pas une seconde lettre. Mais si vous pouviez vous informer avec adresse auprès des personnes qui peuvent être intervenues dans tout ceci, vous me feriez un grand plaisir. Au reste, quand je compte mes voyages à Paris et le temps que j'y ai demeuré, sans recevoir la moindre récompense extraordinaire, je trouve que cette galerie m'a été fort préjudiciable, si nous ne faisons pas entrer en ligne de compte la générosité du duc de Buckingham en cette occasion [1]. »

Avant que Rubens quittât la France, après avoir placé les tableaux, la Reine-mère lui avait demandé une seconde collection de vingt-et-une toiles, qui devaient figurer toute l'histoire de Henri IV. Mais comme elle n'avait pas insisté très-vivement et que Rubens n'était pas dévoré de zèle, l'affaire languit et la princesse fut exilée par son fils, avant que l'entreprise eût été commencée d'une manière sérieuse. On trouva seulement plusieurs esquisses dans la succession du peintre.

Ce qui semblera extraordinaire, c'est qu'au moment même où il faisait accord avec Marie de Médicis

[1] Emile Gachet, *Lettres inédites de Pierre Paul Rubens*, p. 13 et 30.

pour les tableaux du Luxembourg, le grand homme passait un acte avec les jésuites d'Anvers pour trente neuf peintures. La façade de leur église avait été bâtie d'après un plan de sa main : on le chargea d'orner aussi les voûtes. Trente quatre sujets lui furent indiqués par les révérends pères; il choisit les autres. Cette tâche immense ne l'effraya point et il l'accomplit, pour ainsi dire, sans fatigue. Mais le 18 juillet de l'année 1718, le monument devint la proie des flammes. Les toitures s'écroulèrent dans l'intérieur de l'édifice et presque toutes les compositions de Rubens furent détruites. Le feu ne respecta que le grand chœur et deux chapelles, qui renfermaient ensemble quatre tableaux : on eut la consolation de les sauver [1]. Le portail resta aussi debout et on peut encore en admirer le style original.

Nous avons vu que Rubens se louait beaucoup de la manière dont le duc de Buckingham l'avait traité; il fit sa connaissance à Paris, pendant qu'il y séjournait en 1625. L'opulent seigneur fut si charmé de sa conversation qu'il le pria de lui rendre visite en son hôtel, pour se lier plus intimement ensemble : il désirait d'ailleurs être peint par lui. Dans leurs entretiens, le duc ne put lui cacher le déplaisir que lui inspiraient les longues hostilités

[1] Voyez la description de ces peintures dans Michel. L'acte passé avec les jésuites est du 29 mars 1620 : il a été publié par M. Reiffenberg dans les *Mémoires de l'Académie de Bruxelles*.

de l'Espagne et de l'Angleterre. Il pria Rubens de témoigner à l'archiduchesse combien il souhaitait les voir finir. L'artiste lui promit de faire tout ce qui pourrait amener la paix et tint parole. Mais ses efforts n'eurent point de résultat. Buckingham alla bientôt après visiter à son tour le grand homme sur les bords de l'Escaut. L'artiste lui montra son élégante demeure et sa belle collection de tableaux, de vases, de statues, de bas-reliefs. Elle charma, éblouit, tenta l'Anglais. Quand il fut de retour dans la Grande-Bretagne, il dépêcha vers Rubens un nommé Leblond[1], qui était son homme d'affaires. Il devait proposer à l'artiste de lui vendre cette magnifique galerie pour le Duc. Le peintre, qui l'avait formée avec bien du temps et de la peine, ne voulait pas s'en défaire : il résistait aux offres les plus brillantes. La ténacité de l'agent vainquit toutefois sa répugnance, et il se décida, pour cent mille florins, à laisser choisir parmi les raretés de son cabinet. Mais il stipula qu'on le laisserait mouler les statues, bustes et bas-reliefs, dont il désirait conserver au moins l'empreinte. Les tableaux enlevés furent remplacés par d'autres, et son panthéon garda presque le même aspect. Il n'y avait entre l'ancien et le nouveau que la différence d'une copie à un modèle.

L'époque la plus tranquille, la plus laborieuse de sa vie, celle où il a le plus travaillé pour sa

[1] Les uns l'appellent ainsi, les autres le nomment Blondel.

gloire, était sur le point de finir. Il y avait dix-sept ans qu'il exerçait dans un profond repos son tumultueux génie, quand il eut le malheur de perdre sa femme. Elle l'avait retenu près du foyer domestique et, grâce à leur mutuel amour, avait été pour lui une source d'inspiration. Le grand homme lui a rendu justice dans une lettre, où on remarque ces phrases : « En vérité, j'ai perdu une excellente compagne; on pouvait, que dis-je, on devait la chérir par raison, car elle n'avait aucun des défauts de son sexe; point d'humeur chagrine, point de ces faiblesses de femme, mais rien que de la bonté et de la délicatesse; ses vertus la faisaient chérir de tout le monde pendant sa vie, depuis sa mort elles causent des regrets universels. Une semblable perte me parait bien sensible, et puisque le seul remède à tous les maux, c'est l'oubli qu'engendre le temps, il faudra sans doute espérer de lui seul mon secours. Mais qu'il me sera difficile de séparer la douleur que me cause sa perte, du souvenir que je dois garder toute ma vie à cette femme chérie et vénérée ! Un voyage me conviendrait peut-être pour me soustraire à tant d'objets qui renouvellent sans cesse mon affliction, *ut illa sola domo mœret vacuâ stratisque relictis incubat.* Les tableaux changeants qui s'offrent aux yeux dans un voyage occupent l'imagination et assoupissent les chagrins du cœur. Du reste, il est vrai *quod mecum peregrinabor et me ipsum circumferam*, mais, croyez-le, ce serait

pour moi une grande consolation que d'avoir le plaisir de vous voir » etc. [1].

Cette lettre fut écrite le 15 juillet 1626. La femme de Rubens était morte depuis peu de temps et rien n'avait pu encore émousser la douleur du grand homme. Un convoi lugubre et splendide porta Isabelle Brandt à l'église St-Michel, où il la fit ensevelir dans le tombeau de sa mère. Pour honorer ces deux anges gardiens de sa vie, un tableau qu'il avait peint jadis à Rome [2] fut placé par lui sur leur monument funèbre. Il y ajouta les figures de la Vierge et de son enfant, comme s'il

[1] *Lettres inédites de Rubens*, p. 51. — « S'il était nécessaire, dit M. Gachet, de relever les assertions absurdes qui se répandent parfois dans le vulgaire, sans le moindre fondement, ce serait ici le cas de prouver l'imposture de ceux qui ont dit que Rubens n'aimait point sa femme, et qu'il avait même eu des preuves de son infidélité. Car on a fait à ce sujet un roman tout entier, au moyen duquel on a prétendu expliquer le départ subit de Van Dyck. Et puis on a dit que pour se venger de sa femme, Rubens avait peint son portrait dans le fameux tableau de la *Grappe de raisin*, qui représente St-Michel précipitant les damnés. On a voulu voir encore la pauvre Isabelle Brandt dans le *Jugement dernier*, qui est à Dusseldorf. Là un diable la tient dans ses griffes et l'entraine avec lui aux enfers, tandis qu'Hélène Fourment, la seconde femme de Rubens, est placée au paradis. Ce sont là des *on dit* que répètent les curieux, et qui deviennent des articles de foi, tout aussi bien que le fameux conte du tableau de Van Dyck pour la collégiale de Courtray. »

[2] Il devait orner l'église Ste-Croix, mais les dimensions n'ayant pas été bien prises, il ne put servir. St-Grégoire le Grand, St-Maurice, St-Jean-Baptiste et quelques autres personnages y étaient représentés.

eût voulu les mettre sous leur protection, puis il composa l'épitaphe suivante :

A la Vierge mère.
Ce tableau, qu'il a peint lui-même,
est pieusement et affectueusement
consacré au tombeau de son excellente mère,
qui abrite aussi les restes d'Isabelle Brandt,
son épouse,
par P. P. Rubens,
le jour de St-Michel Archange,
l'an du Seigneur 1626 [1].

Une nouvelle existence allait commencer pour le peintre : il avait laissé au delà des Alpes tous les

[1] La fête de St-Michel tombant le 29 septembre, tous les biographes, sans exception, placent à cette époque le décès d'Isabelle Brandt. Ils n'ont pas vu que cette date signale le jour où fut consacré le tombeau, non celui où mourut la défunte. Pour ne laisser aucun doute sur ce point, nous donnons le texte de l'inscription tumulaire :

Matri Virgini.
Hanc tabulam a se pictam,
pio affectu ad optimae matris
sepulcrum,
commune cum Isabellâ Brandt,
uxore suâ,
dicat P. P. Rubens,
ipso die Michaëlis Archangeli,
Anno MDCXXVI.

On ne sait pas encore précisément quel jour expira Isabelle Brandt : la lettre citée plus haut prouve seulement que ce fut avant le 15 juillet.

souvenirs de sa jeunesse, le sépulcre venait d'engloutir ceux de son âge mûr. Ainsi la mort nous enlève chaque jour une partie de nous-mêmes, tantôt les forces de notre corps, tantôt les illusions de notre esprit, tantôt les affections de notre cœur.

CHAPITRE V.

Pierre Paul Rubens.

Voyage de Rubens en Hollande. — Ses missions diplomatiques. — La paix entre l'Angleterre et l'Espagne est conclue par lui. — Charles Ier et Philippe IV lui donnent le titre de chevalier. — Il épouse en secondes noces Hélène Fourment.—Il renonce aux affaires politiques. — Sa mort. — Caractère de ses tableaux comparés à l'esprit de son siècle.

Éprouvant l'impérieux besoin de voyager pour se distraire, Rubens tourna ses regards du côté de la Hollande. Il s'était jadis lié à Rome avec Poelenburg, pendant que celui-ci étudiait dans l'atelier d'Elzheimer. Depuis lors il était revenu voir les plaines fertiles de la Gueldre et en habitait la capitale. Le peintre flamand lui écrivit pour lui annoncer la mort de sa femme et sa prochaine arrivée. Si la

douleur lui faisait choisir ce pays plutôt qu'un autre, elle le conseillait admirablement. C'est là que devraient se réfugier tous les cœurs malades, toutes les âmes dégoûtées de la vie ou torturées de secrets chagrins. Sous cet air lourd, au milieu de ces horizons sans grandeur, on se pénètre à plaisir du calme de la nature et du sentiment de l'insignifiance humaine. Près des flaques d'eau marécageuse où s'étend une sorte de lèpre végétale, où flotte, comme un emblème de tristesse, le cygne toujours grave et toujours silencieux, on passe en revue ses douleurs d'autrefois, on s'enivre de son propre abandon, de sa mélancolie et de la sourde conscience de ses forces inutiles. Le vent gémit dans les roseaux d'une voix douce et lamentable; un hêtre violet réfléchit à vos pieds, sur l'eau brune, son obscur feuillage; de loin en loin s'ouvre au milieu des nues quelque meurtrière, par où le soleil brille comme du fond d'un cachot. Les vapeurs dont l'air est imprégné, le bétail qui broute avec nonchalance une herbe mêlée de joncs, la pâle fumée de la tourbe ondoyant au-dessus des maisonnettes, tout vous invite à la patience, tout endort l'affliction et les regrets.

La première ville où entra Rubens fut Gouda, que les magnifiques vitraux de son église principale ont rendue célèbre. Joachim Sandrart s'y trouvait accidentellement. Ce fut pour lui une grande joie d'apprendre que ce maître fameux venait d'arriver.

Il alla aussitôt à sa rencontre, lui témoigna son admiration et le pria de vouloir bien disposer de lui. Rubens accepta ses offres de service et ils convinrent de parcourir ensemble la Hollande. Ils allèrent d'abord voir Jacques Blok de Gouda, qui les reçut dans son atelier. Ce peintre jouissait alors d'une brillante réputation, que les deux artistes ne jugèrent point supérieure à son talent. Pierre-Paul dit qu'il ne connaissait en Belgique et en Hollande personne de plus habile à rendre les effets de l'architecture et de la perspective [1]. Jacques Blok est maintenant aussi oublié que son marchand de couleurs : pauvre gloire humaine! Rubens lui acheta quelques ouvrages.

Ils se rendirent ensuite à Utrecht, où Poelenburg les festoya de son mieux, les accabla de politesses et fit tous ses efforts pour les divertir. Ce qu'il y a d'extraordinaire, c'est que le peintre emporté admira, dit-on, les œuvres patientes et méticuleuses du hollandais. Sa manière en même temps flasque et dure ne lui répugna point. Il voulut posséder plusieurs de ses miniatures, dans lesquelles l'ivoire tient lieu de chair et une végétation factice remplace le paysage. On conçoit que Poelenburg s'estima très-honoré de cette visite ; pour en consacrer le souvenir, il exécuta un tableau où on le voyait

[1] Houbraken t. 2, p. 92. — Campo Weyerman, t. 2, pages 175 et 176.

causant dans son jardin avec son illustre ami. Rubens dessiné de profil, la tête nue, enveloppé d'un manteau écarlate, se tient devant la femme de son hôte, qui l'écoute assise sur un banc [1].

Un peintre plus distingué habitait la même ville, Gérard Honthorst, dont Sandrart avait été l'élève. Ce dernier conduisit l'Anversois chez son ancien maître. Il était occupé à peindre Diogène, qui, une lanterne en main, cherche un homme sur la grande place d'Athènes, et il avait si bien rendu ce trait de mordante raillerie que l'artiste belge fut frappé d'étonnement. Quoique l'œuvre n'eût pas reçu les derniers coups de pinceau, il en fit sur-le-champ l'acquisition. Il admirait la savante manière dont Gérard Honthorst disposait son clair-obscur, employant avec largeur et finesse la lumière et l'ombre.

Ils rendirent encore visite à Abraham Bloemaert, qui, après de longues aventures et des malheurs de tout genre, s'était fixé dans la ville. C'était un des doyens du métier, car il n'avait pas moins de soixante deux ans. Rubens lui témoigna une estime respectueuse et acheta quelques unes de ses productions. Ayant ainsi vu les différents ateliers d'Utrecht, ils se préparèrent à aller plus loin.

L'auteur de la *Descente de Croix* avait en effet trouvé la compagnie de Sandrart si agréable qu'il l'avait prié de ne pas le laisser continuer seul son

[1] Smith, *Catalogue raisonné of the works etc.*, t. 2. p. xxxiv.

voyage. Ils s'acheminèrent donc ensemble vers Amsterdam. Depuis la séparation de la Belgique et de la Hollande, cette reine du Zuyderzee prenait de rapides accroissements et devenait le centre du commerce néerlandais. Les deux voyageurs allèrent d'ateliers en ateliers, comme ils l'avaient fait à Utrecht. Les écoles septentrionales des Pays-Bas étaient alors dans toute leur verve et toute leur splendeur. Notre artiste admirait franchement leurs poétiques ouvrages, si différents des siens. Il en acheta un bon nombre, puis, au bout de quinze jours, prit la route de la Haye, où Sandrart le quitta. Pierre Paul revint chez lui continuer ses travaux. On pense que l'infante Isabelle, veuve depuis cinq ans, l'avait chargé d'une mission secrète pour les États de Hollande, mais je doute qu'elle eût voulu l'occuper d'affaires politiques dans un pareil moment. Ce premier voyage fut sans doute un simple voyage de consolation.

L'année suivante, la princesse le chargea en effet d'une transaction diplomatique. Le rôle était grave : il s'agissait de conclure un traité de paix entre l'Espagne et l'Angleterre. Rubens devait avoir une conférence avec l'ambassadeur de la Grande-Bretagne à La Haye, le sieur Balthazar Gerbier, mais un passeport était d'abord nécessaire. Le résident le lui fit parvenir et lui assigna pour lieu de rendez-vous la ville de Delft ou celle de Rotterdam. L'artiste choisit la première et s'y trouva le 21 du mois de

juillet 1627 [1]. « Brouillée avec l'Angleterre et peu d'accord avec l'Espagne, la France avait un grand intérêt à empêcher le rapprochement de ces deux puissances qui ne pouvaient se réunir que contre elle. Les efforts de Richelieu eurent donc pour objet d'y mettre obstacle, et pour cela, il offrit la paix à l'Espagne [2]. » Un aussi habile joueur prenant les cartes et employant toute sa finesse à tromper ses adversaires, l'infante et l'artiste n'obtinrent pas grand résultat. Le souple cardinal les environnait de feintes si nombreuses, qu'ils ne savaient plus où donner de la tête et qu'il leur en prenait des éblouissements. Une année se passa, au bout de laquelle ils furent aussi avancés que s'ils n'eussent rien fait. Rubens avait continué la négociation par lettres, mais ses lettres ne servaient pas plus que ses discours. Le roi d'Espagne voulut examiner cette correspondance, et il donna l'ordre qu'elle lui fût expédiée [3]. L'archiduchesse lui objecta que personne ne pouvait la comprendre, excepté Rubens lui-même, à cause du style énigmatique et d'une foule de détails qui exigeaient un commentaire. Le 6 juillet, Philippe IV la pria d'envoyer Rubens

[1] Il y avait alors plus d'un an que la femme de Rubens était morte. S'il n'avait pas fait deux voyages en Hollande, comment peut-on supposer qu'il eût attendu si longtemps pour chercher à se distraire de sa douleur? La lettre à Poelenburg et celle du 15 juillet 1626 prouvent au contraire qu'il partit presque immédiatement.

[2] Émile Gachet, *Lettres inédites de Rubens*, p. xxxix.

[3] Lettre du roi d'Espagne à l'Infante, en date du 1er mai 1628.

à Madrid avec tous ses papiers. Le grand homme partit donc pour l'Espagne au commencement du mois de septembre ou dans les derniers jours du mois d'août 1628. Le roi d'Espagne l'accueillit avec toute la faveur qu'il méritait : il avait une grande estime pour son caractère et une vive admiration pour son talent : aussi l'avait-il anobli dès l'année 1624. On lit dans les lettres patentes qui lui furent alors expédiées : « Sçavoir faisons que nous, les choses susdites considérées, et eu esgard à la grande renommée que le suppliant a mérité et acquis par l'excellence de l'art de peinture et rare expérience en icelle, comme aussy par la science qu'il a des histoires et langues, et autres belles qualitez et parties qu'il possède, et qui le rendent digne de nostre royale faveur, avons accordé et accordons audit Pierre Paul Rubens, à ses enfants et postérité mâles et femelles ledit titre et degré de noblesse » etc. [1]. L'Infante l'avait par suite créé gentilhomme de sa chambre, titre qu'un roturier ne pouvait obtenir. Le monarque et le peintre étaient donc d'anciennes connaissances, au moins sous certains rapports. Mais leurs dialogues secrets, leurs

[1] Dans cet acte, les armes données à Rubens sont ainsi décrites : « Un escu parti en face, le dessus d'or à un cornet de sable, et deux quinte feuilles aux cantons percées d'or, le dessous d'azur à une fleur de lis d'or, l'heaume ouvert estreillé, les hachements et borlet d'or et d'argent, et pour le cimier, la mesme fleur de lis d'or. » *Particularités et documents inédits sur Rubens*, par Gachard.

conférences politiques, les mesures que prit le roi ne furent pas plus utiles que les démarches et les lettres du grand homme. Le cardinal de Richelieu poursuivait ses intrigues : son artificieux génie les tenait en échec et les paralysait. Rubens s'aperçut bientôt qu'il ferait mieux de peindre que de négocier. Il exécuta cinq portraits divers de Philippe IV et autant de la reine, Élisabeth de Bourbon, puis les images du duc d'Olivarez et de quelques dames et seigneurs. Il copia ensuite deux tableaux du Titien, qui ornaient la demeure royale, le bain de Diane et l'Enlèvement de Déjanire : on voulait donner les modèles au prince de Galles, qui courtisait l'Infante; mais le mariage n'ayant pas eu lieu, et le duc de Buckingham, avec son étourderie habituelle, ayant oublié d'emporter les ouvrages offerts, l'Espagne resta maîtresse des originaux et des traductions. L'habile chef d'école peignit en outre huit morceaux étendus pour la grande salle du palais; de ce nombre furent l'*Enlèvement des Sabines* et la *Réconciliation des Sabins et des Romains* que possède à présent l'Escurial. On cite encore parmi les tableaux qu'il fit alors un *Martyre de St-André* et une *Adoration des Mages*. Les critiques et les voyageurs qui en ont dit quelques mots, ne nous apprennent point si les maîtres espagnols ont influé sur le caractère de ces productions. Mais il est vraisemblable que Rubens fut inaccessible au-delà des Pyrénées comme au-delà des Alpes.

Pendant son séjour en Espagne, il écrivait à son ami Gevaerts, chargé de veiller sur son fils : *Albertulum meum, ut imaginem meam non in sacrario vel lazario, sed museo tuo habeas rogo. Amo puerum, et seriò tibi, amicorum principi et musarum antistiti, commendo, ut curam ejus, vivo me vel mortuo, juxtà cum socero et fratre Brantiis suscipias* [1]. — « Je vous prie de placer mon petit Albert, comme mon image, non dans votre oratoire ni dans votre infirmerie, mais dans votre musée. J'aime cet enfant et je vous recommande d'une manière sérieuse, à vous le principal de mes amis, le prêtre des muses, d'en avoir le plus grand soin avec mon beau-père, avec mon beau-frère Brandt, et pendant ma vie et après ma mort. » On voit que Rubens était aussi bon père que bon époux, comme disent les épitaphes : or, il avait peur qu'Albert ne tombât dans la dévotion, crainte qui vient à l'appui de nos jugements et serait singulière chez un *peintre catholique*.

Cependant la négociation traînait toujours et le printemps de l'année 1629 arrivait. Jean, duc de Bragance, qu'une heureuse conspiration plaça plus tard sur le trône de Portugal, entendant sans cesse parler du grand homme qui excitait l'admiration de toute la cour, lui témoigna le désir de le con-

[1] *Lettres inédites de Rubens*, p. 223. Celle d'où nous tirons ce passage porte la date du 29 décembre 1628.

naître et le pria de le venir voir dans sa maison de chasse de Villa-Viciosa. Rubens n'avait ni timidité, ni fausse honte : il promit de lui rendre visite sans délai. Philippe IV l'ayant autorisé à faire ce voyage, un bon nombre de cavaliers flamands et espagnols voulurent le suivre. Une troupe assez considérable de gentilshommes se mit donc en route avec lui. Quand ils approchèrent du pavillon où se tenait le futur monarque, on lui annonça que le peintre allait arriver, mais ayant derrière lui un grand cortège. Le prince ne s'attendait pas à recevoir une si nombreuse compagnie, et la dépense, l'embarras qu'elle allait lui causer, le remplissant d'inquiétude, il envoya un de ses chambellans à leur rencontre, avec ordre de leur dire que des affaires importantes l'avaient forcé de partir subitement pour Lisbonne, mais qu'il était chargé d'offrir au peintre une bourse de cinquante pistoles : le duc voulait ainsi l'indemniser de ses frais de voyage.

Grande fut la surprise de toute la caravane : les seigneurs avaient peine à se rendre compte d'une impolitesse et d'une mesquinerie semblables. Un prince montrer tant d'avarice ! Mais le peintre éminent les tira d'affaire : « Messire, dit-il au gentilhomme, assurez, je vous prie, le duc de mon humble respect et du plaisir que j'aurais eu à le voir. Lui ayant obéi avec tant de promptitude, je suis chagriné de ne pouvoir lui offrir personnellement mes hommages. Le but de ma visite n'était pas de re-

cevoir cinquante pistoles, puisque j'en ai apporté mille pour les dépenses que je comptais faire à Villa-Viciosa [1]. »

Philippe IV, voyant que ses intrigues épistolaires avortaient l'une après l'autre, forma le dessein d'envoyer Rubens dans la Grande-Bretagne. Mais avant son départ, il voulut lui donner une marque de satisfaction, et le nomma secrétaire de son conseil privé [2]. Il faisait bien de lui accorder des honneurs, car il était si pauvre qu'il lui remit un billet pour l'archiduchesse, où il la priait de lui payer ses frais de route : il n'avait pu les solder lui-même. Le 27 avril 1629, l'artiste diplomate quitta l'Espagne, et le 12 du mois suivant, il était à Paris [3]. Lorsqu'il eut rendu compte de sa mission et montré les lettres qui l'accréditaient auprès du roi d'Angleterre, Isabelle le laissa prendre seulement trois ou quatre

[1] Michel, Campo Weyerman etc.— Descamps a la sottise de raconter cette anecdote, comme si le fait avait eu lieu pendant le premier voyage de Rubens à Madrid, lorsque, jeune encore et peu célèbre, il y fut envoyé par le duc de Mantoue. Inutile de dire que les plagiaires ont suivi les traces de Descamps.

[2] Les lettres patentes qui lui confèrent ce titre ont été publiées pour la première fois par M. Gachard; *Particularités et documents inédits sur Rubens*. L'acte n'est pas daté, mais sur les comptes de la chancellerie d'Angleterre, relatifs au séjour de Rubens à Londres, pendant les premiers mois de l'année 1630, on lit : *Piere Paolo Rubens secretary and councilor of state to the king of Spain etc.*, Sa nomination était donc antérieure.

[3] Lettre de Dupuy à Gevaerts, portant cette date; la première se trouve sur le billet du roi.

jours de repos dans sa maison d'Anvers : elle lui ordonna ensuite de s'embarquer à Dunkerque.

Rubens se trouva donc bientôt en présence du malheureux Charles Stuart, qui devait un jour périr sous la hache du bourreau. Sa figure portait une sorte d'empreinte fatale; avant même que les révolutions y eussent projeté leur ombre, elle offrait un caractère de tristesse et de mélancolique résignation. Dans ses yeux, pleins d'une opiniâtreté invincible, on lisait comme une arrière-pensée qui le tourmentait de sombres présages. Sa tête, trop grosse pour son corps, avait l'air de ces fruits trop lourds que la moindre tempête sépare de leur branche. Le prince et l'artiste formaient un vivant contraste. Tout, chez l'un, était calme, espoir, bonheur, sérénité; son regard, sa contenance, le son de sa voix attestaient les favorables dispositions du sort envers lui; chez le monarque, tout respirait l'infortune, et l'on sentait, pour ainsi dire, en l'approchant, le mauvais génie attaché à ses pas.

Charles Ier accueillit Rubens avec l'affabilité que le grand homme faisait généralement naître dans les cœurs, ceux des jaloux exceptés. Il lui adressa une foule de questions politiques et personnelles, et fut charmé de ses réponses. Pour profiter de son talent, pour se ménager un entretien plus libre qu'une audience officielle, il le pria de vouloir bien exécuter son portrait, lui assignant un jour et une heure. Le peintre fut exact au rendez-vous; là, en

traçant l'image du prince, en laissant courir son pinceau sur la toile, il reprit toute la négociation, développa toutes les circonstances de cet imbroglio diplomatique et exposa les projets du roi d'Espagne. Charles Ier les trouva conformes à ses désirs : il fut alors convenu qu'il enverrait un ambassadeur à Madrid, pendant que le roi catholique enverrait le sien à Londres, et que l'on stipulerait définitivement les clauses du traité. Le grand trésorier Cottington se rendit en Espagne et don Carlos Coloma vint en Angleterre. Rubens, après une longue suite de marches et de contre-marches, l'emportait sur l'habile tactique de Richelieu. Il fallut bien encore tergiverser quelque temps pour l'honneur des deux plénipotentiaires. Mais, malgré leur adresse, ils parvinrent au but de leur mission et, le 17 décembre 1629, la paix entre les deux couronnes fut signée. Voulant le récompenser de la part qu'il y avait prise, le roi le créa chevalier de l'Éperon d'Or, le 21 février 1630[1], et lui fit présent de la riche épée dont il s'était servi pour lui conférer ce nouveau titre. On en a plusieurs fois gravé le dessin. Michel affirme que la cérémonie eut lieu en plein parlement, mais une liste manuscrite des chevaliers institués par le monarque prouve que ce fut à Whi-

[1] Les lettres patentes sont datées du 15 décembre 1630 seulement. Le prince ajouta aux armes de Rubens un canton de gueules au lion passant d'or.

tehall [1]. Charles Ier défraya d'ailleurs pendant tout le temps de leur séjour Rubens et son beau-frère, Henri Brandt, qui l'avait accompagné [2]. Là ne se borna point sa munificence : avant de le quitter, l'artiste reçut de lui une bague ornée d'un diamant et un magnifique cordon de chapeau [3]. Philippe IV lui envoya pour sa part un bassin et une aiguière d'argent, que possède encore un amateur d'Anvers. Comblé d'honneurs et de riches cadeaux, le grand homme retourna enfin chez lui.

Mais il n'y demeura pas longtemps: la paix conclue entre les deux puissances exigeait que l'on prît certaines dispositions en faveur du commerce; elle allait d'ailleurs redoubler, selon toute apparence, la haine de la Hollande. Isabelle jugea nécessaire d'envoyer de nouveau Rubens à Madrid, afin de s'entendre avec le roi sur ces différents points et de lui donner le détail de ses négociations avec Charles Ier. Philippe IV, le duc d'Olivarez, tous les seigneurs

1 « Feb. 21, 1629-1630. Sir Peter-Paul Rubens, ambassador from the archdutchess at Whitehall. » *Archives royales d'Angleterre.* Il ne faut pas oublier que l'année commençait alors à pâques.

2 Les frais furent de 128 l. 11 sh. ou 3,214 francs. Le compte existe encore dans les registres de la chancellerie. *Mémoires et documents inédits sur A. Van Dyck, P. P. Rubens et autres artistes contemporains,* par Hookman Carpenter, p. 207.

3 Selon Michel, le roi aurait détaché le cordon de son propre chapeau pour l'offrir à Rubens et ce cordon aurait valu à lui seul trente mille francs; mais, avec l'anneau, il ne coûta que 500 livres sterling, ou 12,500 francs. Un compte de la chancellerie le prouve péremptoirement. *Hookham Carpenter,* loco citato.

de la cour le fêtèrent et l'accablèrent d'éloges. Le prince et le ministre ne savaient comment lui prouver leur reconnaissance pour avoir terminé une guerre désastreuse, que l'on finissait par croire interminable. Des lettres-patentes du 15 juin 1630 nommèrent son fils Albert secrétaire du conseil privé, charge qu'il ne devait exercer toutefois qu'après la mort ou la démission de Pierre-Paul. Un acte du 21 août confirma le titre de chevalier qu'il tenait du roi d'Angleterre [1]. A ces honneurs vinrent se joindre de magnifiques présents, et la mission de Rubens étant désormais achevée, il alla se reposer de ses fatigues dans sa ville natale.

Une foule de travaux l'y appelaient depuis longtemps et un dessein de la dernière importance pour son avenir le préoccupait. Malgré ses cinquante trois ans, il était amoureux d'une jeune fille qui en avait à peine seize. Sa gloire et sa bonne mine furent sans doute regardées par elle comme de suffisantes compensations. Il l'épousa le 6 décembre 1630, à l'église St-Jacques [2] : elle s'appelait Hélène Four-

[1] « A l'avis et favorable intercession de notre très-chère et très-aimée bonne tante, Mme Isabelle Claire Eugénie, le dit Pierre Paul Rubens fait et créé, faisons et créons chevalier par ces présentes, voulant et entendant qu'il soit tenu et réputé pour tel, et jouisse de toutes les prérogatives attachées à ce titre par toutes nos terres, nommément dans nos Pays-Bas, tout ainsi et en la même forme que s'il eût été fait et créé chevalier de notre propre main etc. »

[2] Le livre des mariages en fait ainsi mention :

Petrus-Paulus Rubens,
Helena Fourment,

ment [1], et possédait la fraîche carnation du pays. Elle en avait d'ailleurs les habitudes tranquilles : c'était une personne bien élevée, modeste, pieuse et régulière. Elle semble avoir été fidèle au vieux Rubens; elle lui donna cinq enfants et fut respectée par la calomnie, chose extraordinaire en Belgique. Dernier rayon de soleil éclairant la vie du grand homme, elle mêla son sourire aux pensées de plus en plus graves qui l'assiégeaient.

Pendant trois années, Rubens avait presque toujours vécu hors de chez lui; après tant de voyages, de conférences politiques et de démarches, la tranquillité dut lui paraître délicieuse; une jeune femme égayait sa splendide maison et la verve de ses beaux jours ne l'avait pas abandonné. Tous ses élèves étaient devenus des artistes fameux : Antoine van Dyck, Jordaens, Snyders, Victoor, Gérard Seghers, Pierre Soutman, Juste van Egmont, Erasme Quellyn, Jean van Hoeck fixaient l'attention de l'Europe entière. Ceux qui n'avaient pas été au loin chercher fortune, l'aidaient dans ses travaux. Il eut besoin de leur secours filial pour une entreprise considérable, dont l'avait chargé le roi d'Angleterre. C'était une suite de peintures qui devaient orner la salle des banquets

solemmis at ipso Nicolaï 1630, cum dispensatione proclamationum et temporis clausi, coram Petro Fourment et Daniele Fourment.

[1] On a défiguré ce nom de toutes les manières, mais telle en est la véritable orthographe, comme le prouvent le livre des mariages de l'église St-Jacques et la signature de la jeune personne.

à Whitehall, neuf tableaux et un plafond. Le sujet choisi par le prince était l'histoire allégorique de Jacques Ier. Rubens suivit encore cette fois la triste méthode, qui fatigue le spectateur dans la galerie du Luxembourg. Des emblèmes sans charme remplacèrent la poésie de la vérité : les dieux et les déesses de l'Olympe se substituèrent aux personnages réels, qui eussent éveillé un bien autre intérêt. Voici, par exemple, comment il a disposé le second morceau. Le fils de Marie Stuart est assis sur le trône, vêtu de ses habits d'apparat. Bellone agite à sa gauche les dards brûlants de la foudre; devant lui se traîne la Discorde, tenant en main sa torche incendiaire. Le roi se détourne avec horreur pour ne point voir ces deux furies, causes de tant de maux, et porte affectueusement ses regards sur deux femmes qui s'embrassent, images de la Paix et de l'Abondance. A côté d'elles se tient Mercure, paralysant la Guerre, l'Envie et le Mal, en les touchant de son léthargique caducée. Deux génies, qui planent dans les airs, apportent au souverain une couronne triomphale. Ces acteurs chimériques, froids comme les brouillards de la nuit, ne captivent guère l'intelligence, et, pour parler sans détour, on aimerait mieux autre chose.

Rubens, pendant qu'il séjournait à Londres, ne fit que tracer les esquisses des divers tableaux : il commença les peintures après son retour et l'on croit que Jordaens y mit la main. Là, comme dans

presque toutes les compositions de Pierre-Paul, domine cette exubérance de formes qui dépasse les limites de la nature. L'arbitraire des proportions égale les caprices de l'invention. En considérant ces audacieuses hyperboles, on se demande si l'auteur n'a pas été le plus fantastique des peintres. Elles lui ont fait adresser, en Allemagne, un reproche ingénieux; on a émis l'opinion qu'il avait dédaigné les difficultés morales de son art, plutôt qu'il n'avait su les vaincre. Ses goûts personnels ont été le moule dans lequel il a fondu toutes les données; son individualité s'offre partout, au lieu des caractères spéciaux que réclame le sujet [1]. Cette méthode paraît plus prompte et plus facile que la méthode contraire; le génie a cependant l'habitude de prendre ainsi l'univers entier pour miroir.

Rubens ne se hâta point de mettre en œuvre sa conception emblématique : elle l'occupa six ans d'une manière intermittente, comme le démontrent les pièces publiées par Carpenter [2]; et lui fut payée 3,000 livres sterling ou 75,000 francs, ce qui, d'après son mode d'estimation, donne lieu de supposer qu'elle lui coûta un an de travail [3].

[1] Rathgeber, *Annalen der niederländischen Malerei, Von Rubens abreise nach Italien bis auf Rembrandt's tod*, p. 3.

[2] Pages 210 et suivantes.

[3] Rubens peignit encore pour Charles Ier un tableau symbolique représentant la Paix et la Guerre, *Peace and War;* un St-Georges, qui était le portrait du roi, tandis que Cléodelinde sauvée

Les nombreuses demandes dont il était accablé, la présence d'une jeune femme et une nouvelle mission de la Régente des Pays-Bas expliquent en partie cette lenteur si opposée à ses habitudes. Il s'agissait de conclure un traité de paix entre la Belgique et la Hollande. On a fait grand bruit des relations du peintre avec les monarques et de nobles personnages; on a beaucoup parlé de ses ambassades, de ses honneurs, de ses titres; le *chevalier* Rubens semblait plus important, plus digne de l'histoire que le simple artiste, descendant d'une famille roturière et d'un épicier parvenu. Mais on ignore combien de fois sa patience fut mise à l'épreuve, combien d'outrages lui valurent ses brillantes fréquentations. L'orgueil de caste uni à la sottise ne respecte que lui-même. Une circonstance de ses nouvelles négociations fera entrevoir les injures demeurées secrètes. Le 7 décembre 1632, l'archiduchesse avait envoyé des ambassadeurs à La Haye; le principal était Philippe d'Aremberg, duc d'Arschot, chevalier de la Toison d'Or. Des obstacles étant survenus, la princesse fit partir Rubens pour la Hollande, avec l'autorisation du roi d'Espagne. Le duc d'Arschot fut mécontent de cette préférence donnée au peintre : il exigea qu'il fût rappelé. Isabelle céda, et il

par lui était l'image de la reine; les modèles d'une aiguière et d'un bassin, où l'on voyait le jugement de Pâris et l'histoire de Galathée.

s'en suivit une correspondance entre l'artiste et le premier plénipotentiaire. Celui-ci ayant demandé à Rubens les papiers dont on l'avait pourvu, le grand homme lui répondit :

Monseigneur,

« Je suis bien marri d'entendre le ressentiment que vostre excellence a monstré sur la demande de mon passeport, car je marche de bon pied, et vous supplie de croire que je rendrai toujours bon compte de mes actions. Aussi, je proteste devant Dieu, que je n'ay eu jamais aultre charge de mes supérieurs, que de servir vostre excellence par toutes les voyes, en l'entremise de cette affaire, si nécessaire au service du roy *et pour la conservation de la patrie,* que j'estimerais indigne de vie celui qui pour ses intérêts particuliers y apporterait le moindre retardement. Je ne vois pas pourtant quel inconvénient en fust résulté, si j'eusse porté à La Haye et mis entre les mains de vostre excellence mes papiers, sans aucun aultre employ ou qualité que de vous rendre très-humble service, ne désirant aultre chose en ce monde tant, que des occasions pour monstrer par effet, que je suis de tout mon cœur, etc. »

Rubens avait cinquante six ans et était dans tout l'éclat de sa gloire, quand il écrivait cette lettre timide, peu en harmonie avec la fierté de son pinceau. Son talent supérieur, les nombreux chefs-

d'œuvre qu'il avait exécutés, son âge et son caractère lui donnaient droit au respect. Voici néanmoins comment le traita le duc d'Arschot :

Monsieur Rubens,

J'ay veu par vostre billet le marryssement que vous avez de ce que j'aurais monstré du ressentiment sur la demande de votre passeport, et que vous marchez de bon pied, et me priez de croire que vous rendrez toujours bon compte de vos actions. J'eusse bien pu obmettre de vous faire l'honneur de vous respondre, pour avoir si notablement manqué à vostre devoir de venir me trouver en personne, sans faire le confident à m'escrire ce billet, qui est bon pour personnes égales, puisque j'ay esté depuis unze heures jusques à douze heures et demie à la taverne, et y suis retourné le soir à cinq heures et demie, et vous avez eu assez de loisir pour me parler. Néantmoins je vous diray que toute l'assemblée qui a esté à Bruxelles a trouvé très estrange, qu'après avoir supplié son altesse et requis le marquis d'Ayetone de vous mander, pour nous communiquer vos papiers, lesquels vous m'escrivez avoir, ce qu'ils nous promirent, au lieu de ce, vous ayez demandé un passeport; m'important fort peu de quel pied vous marchez et quel compte vous pouvez rendre de vos actions. Tout ce que je vous puis dire, c'est que je seray bien aise que vous appreniez doré-

navant comme doivent escrire à des gens de ma sorte ceux de la vostre. »

Si l'on avait dit à l'impertinent ambassadeur que lui et trente créatures de son espèce ne valaient pas même un des élèves de Rubens, il eût trouvé l'assertion révoltante et digne de tous les châtiments connus et inconnus. C'est cependant ainsi que juge l'humanité, prise en masse; elle donnerait trois ou quatre cents ducs pour un seul Rubens : elle ne tient pas aux grands personnages et tient beaucoup aux génies créateurs.

Il ne faut pas croire du reste que ces manières insolentes fussent alors particulières à la noblesse des Pays-Bas : la noblesse française, malgré sa réputation d'aménité, allait plus loin encore. On sait que le poëte Sarrazin mourut d'un coup de pincettes que le prince de Conti lui donna sur la tempe : il lui avait conseillé de renoncer à un bénéfice qui rapportait quarante mille écus de rente, pour épouser une nièce du cardinal Mazarin, qui en possédait seulement vingt-cinq mille. Quand le brutal seigneur se trouvait sans argent, il en faisait un crime au pauvre rimeur qu'il finit par tuer [1]. Un autre poëte, le distrait et bizarre Santeuil, ne fut pas plus heureux chez le prince de Condé : cet aimable protecteur des lettres vida sa tabatière dans le verre de son protégé, pendant qu'il causait : le

[1] Mémoires de Segrais, p. 51.

naïf auteur ne remarqua point cette espièglerie et s'empoisonna. Le duc de la Feuillade, qui dénigrait partout l'*École des femmes*, ayant été raillé par Molière, lorsqu'il donna au théâtre la *Critique* de cette pièce, cherchait une occasion de vengeance. L'illustre comique traversa quelques jours après un appartement où le hasard avait amené le prince; celui-ci l'aborde, comme voulant échanger avec lui des politesses banales; Molière s'incline, il le saisit par la tête, lui frotte le visage contre les boutons de son habit et le met tout en sang [1]. Voilà quelle était l'urbanité si fameuse de l'aristocratie! Dois-je rappeler les coups de bâton que le chevalier de Rohan fit appliquer à Voltaire?

Quoique Rubens en eût été quitte pour de grossières injures, il pensa qu'une épreuve de ce genre était suffisante. Il avait d'ailleurs besoin de repos, et les vives douleurs dont il souffrait par moments, ne lui laissaient point oublier que nul n'est affranchi des misères communes. On voit à Bruxelles, un portrait du grand homme peint par Van Dyck, sans doute vers cette époque [2]. Il est plein de tristesse. L'habile coloriste a la tête nue et sa chevelure éclaircie fait d'autant plus remarquer l'absence de son élégant chapeau. Ses yeux ont perdu leur vivacité,

[1] Vie de Molière écrite en 1724.

[2] Chez le chevalier Van Eersel, qui a épousé une descendante de Rubens.

leur ferme regard : un cercle obscur les entoure. Sur son front sillonné de rides, on aperçoit la trace de pensées chagrines : l'âge est venu et les soucis l'ont accompagné. Point d'existence brillante qui ne voile quelque douleur et ne nous environne à son déclin d'une sombre atmosphère, comme le jour près de finir. Rubens vieillissant et morose inspire de mélancoliques réflexions.

Une autre cause que la fatuité d'un noble personnage éloigna Rubens de la politique : le 1er décembre 1633, l'archiduchesse Isabelle mourut et un gouverneur intérimaire, le marquis d'Aytona vint prendre sa place. Ayant perdu sa protectrice, le peintre ambassadeur ne devait plus désirer que la solitude et la paix, une solitude féconde et une paix laborieuse.

Il rentra donc dans sa ville natale, pour ne plus la quitter. Il dessinait et peignait comme autrefois : nulle tiédeur, nul engourdissement. Pareil à ces vieux saules, qui, ayant perdu tout leur bois et ne gardant qu'un reste d'écorce, poussent encore des jets magnifiques, il était plein de sève à un âge où les talents faiblissent et se décomposent. La goutte, par malheur, venait de plus en plus fréquemment suspendre ses travaux. Aussi craignait-il les grands ouvrages et n'entreprenait-il guère que des tableaux de chevalet. Ses petites toiles, si brillantes, si gaies ou si fines, datent presque toutes de cette époque. Il fit alors beaucoup de paysages : quand la vigueur

de l'homme diminue, il semble redouter les agitations de la vie sociale et se tourne, avec un plaisir triste et doux, vers cette immense nature, au sein de laquelle il doit bientôt s'abymer.

Dans les premiers mois de l'année 1635, il prit part, comme artiste, à une solennité publique. Ferdinand, frère de Philippe IV, chargé du gouvernement des Pays-Bas, allait faire son entrée à Anvers. On voulut célébrer pompeusement sa venue et on pria Rubens de dessiner les arcs de triomphe sous lesquels il devait passer. Il ne fallait pas moins de onze compositions. Le peintre y laissa en pleine liberté sa manie allégorique, et Michel est assez ingénu pour décrire l'un après l'autre tous ces emblèmes. Nous nous garderons de l'imiter. Le prince arriva enfin : il eut le plaisir d'admirer les fastidieux symboles et alla entendre le *Te Deum* à l'église Notre-Dame. Au milieu de la cavalcade et pendant les fêtes qui suivirent, les personnages les plus importants lui furent présentés : Rubens seul ne se montrait pas. Ferdinand surpris en demanda le motif : on lui dit que le peintre était malade de la goutte et retenu au lit. Cette fâcheuse nouvelle lui inspira le dessein de le visiter : il le connaissait depuis longtemps, car il l'avait vu en Espagne et à la cour de Bruxelles. La douleur n'ayant pas affaibli la mémoire de Rubens, ni énervé son esprit, le gouverneur fut enchanté de sa conversation : il ne le quitta point sans peine et, avant de partir,

examina sa galerie de tableaux, ses statues, bustes, médailles et pierres gravées [1].

Au mois de décembre 1635, il expédia en Angleterre l'histoire allégorique de Jacques Ier, qu'il venait de finir. Commencée à la prière du roi Charles, il fallait bien la terminer. Mais la lenteur du grand homme montre à quel point ces vastes productions le fatiguaient et lui étaient alors antipathiques.

Son dernier morceau fut un de ses chefs-d'œuvre. En 1636, George Geldorp, peintre des Pays-Bas fixé à Londres, lui écrivit pour lui demander un tableau d'autel. Rubens le pria de lui donner quelques explications : il s'étonnait de ce qu'une pareille commande lui fût adressée d'un royaume protestant. Geldorp ayant répondu que l'ouvrage était destiné au fameux Jabach, amateur de Cologne, le grand peintre lui écrivit :

Anvers, le 25 juillet 1637.

Monsieur,

« J'ai entre les mains votre honorée lettre du der-

[1] « Cette visite peu commune ne fut pas la première de ce genre que reçut le chevalier Rubens, nous dit Michel, puisque au mois de juin de l'année 1625, l'archiduchesse Isabelle l'honora de sa présence à Anvers, à son retour de Bréda, accompagnée de son premier ministre et généralissime, le marquis de Spinola, et du prince Sigismond de Pologne. — Marie de Médicis, exilée de France et passant par Anvers en 1631, ne put se dispenser de l'aller voir dans son atelier, pour s'entretenir encore avec lui et examiner son panthéon. » Histoire de Rubens, pages 247 et 248.

nier juillet, qui dissipe tous mes doutes, car je ne pouvais m'imaginer à quelle occasion on avait besoin à Londres d'un tableau d'autel. Pour ce qui est du temps, il me faudrait un an et demi, afin de pouvoir servir votre ami sans gêne ni incommodité. Pour ce qui est du sujet, il conviendrait de le choisir d'après la grandeur du tableau; car il y a des sujets qui se traitent mieux dans un grand espace et d'autres qui demandent une proportion moyenne ou plus petite. Si pourtant je pouvais choisir ou désirer un sujet à mon goût, relativement à St-Pierre, je prendrais son crucifiement, où on lui mit les pieds en haut. Il me semble que cela donnerait moyen de faire quelque chose d'extraordinaire. Du reste, j'en laisse le choix à celui qui doit le payer et jusqu'à ce que nous ayons vu quelle sera la dimension du tableau. J'ai une grande affection pour la ville de Cologne, où j'ai été élevé jusqu'à l'âge de dix ans, et bien des fois, depuis tant d'années, j'ai eu le désir de la revoir. Cependant je crains que les difficultés de notre temps et mes occupations ne m'empêchent de contenter ce désir et beaucoup d'autres. Je sollicite donc de tout mon cœur vos bonnes grâces etc »[1].

On voit par cette lettre que Rubens ne se hâtait point de répondre à celles qu'il recevait, puisqu'il laissa écouler une année entière avant de l'écrire.

[1] Émile Gachet, *Lettres inédites de Pierre Paul Rubens*, p. 275 et 276.

Geldorp eut le temps d'exercer sa patience. Au mois de mars 1638, il pria un de ses amis, le sieur Lemens, de s'informer et de lui dire où en était la peinture. Rubens satisfit lui-même sa curiosité, le 2 avril.

Monsieur,

« Ayant appris de M. Lemens, qu'il vous serait agréable de savoir à quel point en est l'ouvrage, que j'ai entrepris par votre ordre pour un de vos amis de Cologne, je m'empresse de vous faire savoir qu'il est déjà avancé, et j'ai même l'espoir que ce sera un des meilleurs travaux sortis de ma main. Vous pouvez en écrire hardiment à votre ami. Cependant, je n'aimerais pas qu'on me pressât pour le terminer : je prie même qu'on laisse cela à ma disposition et à ma commodité, pour que je puisse l'achever à mon aise, tant je trouve dans le sujet de ce tableau plus de charme que dans tous ceux dont je m'occupe, bien que je sois accablé d'ouvrage. Je n'ai pas écrit à votre ami de Cologne, parceque je n'ai dans cette ville aucune connaissance, et il me semble qu'il vaut mieux le faire par votre entremise. Je sollicite donc de tout mon cœur vos bonnes grâces etc. [1] »

[1] *Lettres inédites* etc p. 279 et 280.

Rubens tarda si bien, prit si bien son temps, que la mort trouva la peinture chez lui, terminée mais non livrée. Elle fut acquise pour le sieur Jabach, à la vente qui eut lieu dans le logis du grand homme, après son décès. L'artiste expéditif s'était enfin laissé devancer. Le tableau fut offert en don à l'église St-Pierre, où on le voit encore. Il est plein de jeunesse, de verve et de fermeté : aucun indice ne trahit sur cette page les défaillances habituelles de la vieillesse. A gauche du saint, un bourreau agenouillé s'occupe à fixer la croix dans le sol : un deuxième, placé à droite, supporte la main gauche du martyr : trois autres lient ses pieds et les clouent. L'attitude insolite du patient, les veines gonflées de sa poitrine et de sa tête, les étranges effets de la lumière qui tombe sur sa figure renversée, les passions qui l'agitent, les efforts des tourmenteurs et leurs postures sont rendus avec une puissance, un bonheur étonnants. Jamais Rubens ne s'était montré plus digne de sa gloire. Comme le motif lui plaisait, il a en outre terminé ce tableau avec un grand soin : les contours sont très-nets et l'on admire la finesse de la couleur.

Pendant qu'il exécutait ses derniers ouvrages, des attaques de goutte réitérées lui donnaient le pressentiment qu'il ne tarderait pas à mourir. On le trouve exprimé dans la lettre suivante, par laquelle il remerciait le fameux statuaire François Duquesnoy

de certains présents, qu'il lui avait expédiés de Rome :

Cher ami,

« Je ne puis vous exprimer les obligations que je vous ai pour les modèles que vous m'avez envoyés, ainsi que pour les plâtres de ces deux enfants admirables dont vous avez orné l'épitaphe de M. Van Huffel, dans l'église de l'Anima. Ce n'est point l'art, c'est la nature même que l'on remarque dans ce marbre ainsi attendri et plein de vie. Que dirai-je des applaudissements universels et bien mérités que vous attire la statue de St-André, que l'on vient de découvrir? Votre gloire et votre célébrité, mon cher ami, rejaillissent sur notre nation entière. Si mon âge et une goutte funeste qui me dévore, ne me retenaient ici, je partirais à l'instant et irais admirer de mes propres yeux des choses si dignes d'admiration. Mais, puisque je ne me puis procurer cette satisfaction, j'espère du moins avoir celle de vous revoir incessamment parmi nous : et je ne doute pas que notre chère patrie ne se glorifie un jour des ouvrages dont vous l'aurez ornée. Plût au ciel que cela arrive avant que la mort, qui va bientôt me fermer les yeux pour jamais, ne me prive du plaisir inexprimable de contempler les merveilles qu'exécute cette main

habile, que je baise du plus profond de mon cœur [1].

Votre très-affectionné et très-obligé serviteur,

PIETRO PAUOLO RUBENS.

D'Anvers, le 17 avril 1640.

Rubens ne se trompait pas en déclarant sa mort prochaine. Le 30 du mois suivant un accès de goutte remontée mit fin à son existence. Il était âgé de 62 ans et 11 mois. On l'enterra en grande pompe dans l'église St-Jacques, sa paroisse. Devant le cercueil marchaient le clergé de cette dernière et le chapitre de la cathédrale; puis venaient les ordres mendiants, avec leur costume grave et pittoresque. A droite et à gauche s'avançaient soixante orphelins, tenant tous un flambeau allumé. Derrière le corps, on voyait la famille du grand homme, la magistrature, l'académie des peintres, une partie de la noblesse, des commerçants et des riches bourgeois. La population entière formait la haie sur leur passage.

Dans l'église, le chœur était tendu de velours noir depuis le haut des voûtes jusqu'au sol, et on avait paré l'autel de la même manière. Un cénotaphe occupait le milieu de l'enceinte réservée. Les musi-

[1] Cette lettre a été publiée par Michel, p. 257, et par Smit, p. 456. L'original, écrit en français, appartenait en 1771 au prince de Gallitzin, ambassadeur de Russie auprès des Etats-Généraux de Hollande : le comte de Cobentzell la lui avait donnée.

ciens de Notre-Dame jouèrent pendant toute la messe, accompagnant les psaumes funèbres et le *dies iræ*. On déposa ensuite la bière dans le caveau des Fourment. Le catafalque resta six semaines debout et six cierges brûlèrent continuellement alentour [1]. En reconnaissance des honneurs que l'on s'était empressé de rendre au peintre illustre, sa veuve fit remettre plusieurs sommes aux magistrats, aux deux chapitres, aux ordres mendiants et à l'académie des peintres.

Ayant sollicité la permission de bâtir une chapelle derrière le chœur de l'église St-Jacques, l'évêque et la régence l'y autorisèrent le 14 mars 1642, et elle fit construire la tombe où repose maintenant la dépouille du célèbre artiste. Sa pierre sépulcrale est placée devant un autel que décore un de ses tableaux. Il représente la Vierge assise avec l'enfant Jésus, sous un berceau de feuillages. Devant eux St-Bonaventure s'agenouille et adore le Fils de l'homme. Au

[1] Dans l'obituaire de l'église St-Jacques on lit la note suivante: Item den 2 is geweest het choorlyck van men heer Petro-Paulo Rubens, junius, anno 1640. Begraven in St-Fermentens kelder, ende is gesonken 3 dagen te voren. De Heeren altemael hebben hem sauents gehaelt voor het haelen bedraegt met het aflesen somma 9 g. 10. De wtvaert is geschiet den 2 juny met 60 flambeeuwen met roy satynen cruysen, met de musieck van onse L. Vrouwen. Wy hebben den miserere gesongen voor de misse, met den dies irae ende ander psalmen. ende is oock baere geweest 6 weken met 6 keersen. D. Kerckhoven solvi fres meurs gezet voor hem 6 pont van somma 69 g. 3 st. luyer betaelt.

second plan, paraissent trois femmes, ayant près d'elles St-George, qui, revêtu d'une brillante armure, porte une bannière à la main et foule sous ses pieds le dragon vaincu. Derrière la Vierge, on aperçoit St-Jérôme dans la même attitude que St-Bonaventure : il tient un livre ouvert. Quatre anges planent au-dessus du groupe principal, offrant aux divins personnages une couronne de fleurs et des branches de palmier. La tradition affirme, non sans vraisemblance, que ce morceau représente toute la famille de l'artiste : St-George a les traits de Rubens, Marthe et Madeleine nous offrent ceux d'Isabelle Brandt et d'Hélène Fourment : une autre sainte serait l'effigie d'une prétendue maîtresse ; St-Jérôme nous met devant les yeux l'image du père de l'artiste et un ange celle d'un de ses fils. Le peintre n'a guère exécuté d'œuvre plus moëlleuse et plus charmante : le coloris joint une vivacité peu ordinaire à une finesse incomparable. C'est avec un goût digne d'éloges que l'on a choisi cette toile pour figurer sur la tombe de l'artiste. Placée dans la chapelle funèbre, comme une preuve exquise de son génie, elle éveille l'admiration et augmente l'attendrissement du spectateur.

Gevaerts, l'ami intime de Rubens avait composé son épitaphe ; mais on négligea d'en parer la pierre sépulcrale pendant plus d'un siècle. Ce fut dans l'année 1755 seulement que Jean-Baptiste van Parys, chanoine de l'église St-Jacques et petit neveu

de l'homme illustre par sa grand'mère, eut la piété de l'y faire inscrire [1]. Nous la traduisons :

Ici repose
Pierre-Paul Rubens, chevalier,
et seigneur de Steen,
fils de Jean Rubens, sénateur de cette ville.
Doué de talents merveilleux, très-docte
et versé dans l'histoire ancienne,
connaissant tous les arts libéraux
et les secrets de la politesse,
il mérita principalement d'être déclaré
l'Apelle de son siècle et de tous les âges.
Il se concilia la faveur des monarques et des princes.
Philippe IV, roi d'Espagne et des Indes,
le nomma secrétaire de son conseil
et l'envoya dans la Grande-Bretagne, en 1629,
auprès du roi Charles Ier.
Il eut le bonheur et la gloire de poser les bases
d'une paix bientôt conclue entre les deux souverains.
Il mourut l'an du salut 1640,
le 30 mai, âgé de 64 ans [2].

[1] Michel, p. 269 et 270. — Smit donne à la p. 364 de son livre le tableau généalogique de la famille Rubens.

[2] Rubens n'avait, le jour de sa mort, que 62 ans et 11 mois, comme nous l'avons dit : il est bizarre que Gevaerts se soit trompé sur l'âge du défunt en écrivant son épitaphe, dont voici le texte : « Petrus-Paulus Rubenius, eques, Joannis, hujus urbis senatoris, filius, steenii toparcha, hic situs est, qui inter cæteras, quibus ad miraculum excelluit, doctrinæ, historiæ priscæ, omniumque bonarum artium et elegantiarum dotes, non sui tantum sæculi, sed et omnis ævi, Apelles dici meruit, atque ad Regum, Principumque amicitias gradum sibi fecit. A Philippo quarto, Hispaniarum Indiarumque rege, inter sanctioris consili scribas adscitus et ad Carolum I, Magnæ Britanniæ regem, anno 1629 delegatus, pacis inter eosdem Principes mox

Lorsque Rubens cessa de vivre, sa femme était enceinte de trois semaines seulement : elle accoucha le 3 février 1641 de Constance Albertine, qui devint plus tard religieuse au monastère de la Cambre, près de Bruxelles. La veuve qui mettait au monde cette fille posthume, n'était elle-même âgée que de 26 ans. Elle se trouvait trop jeune pour rester fidèle à la mémoire du grand homme, et elle épousa Jean-Baptiste Broeckhoven, chevalier de St-Jacques, baron de Bergeyck, envoyé extraordinaire en Angleterre, qui fut créé comte par Charles II et joua dans la diplomatie de l'époque un rôle assez brillant. Hélène oublia Rubens près de lui.

Trois jours avant sa mort, le 27 mai, l'illustre dessinateur avait fait son testament, que le notaire Toussaint Gayot rédigea devant témoins. Il y ordonne de saisir une occasion favorable pour vendre publiquement, ou de la main à la main, ses tableaux, statues, médailles et autres curiosités : François Sneyers, Jean Wildens et Jacques Moeremans donneront leur avis à cet égard. Mais on aura soin de réserver les portraits du testateur et de ses femmes, puis de les remettre aux enfants de l'une et de l'autre. Hélène Fourment aura en outre, sans rien payer, la toile connue sous le nom de *la petite pelisse*. Les dessins faits ou recueillis par le testateur devront être

initæ fondamenta feliciter posuit. Obiit anno salutis 1640, 30 maii, ætatis 64. »

conservés pour celui de ses fils qui voudrait cultiver la peinture, ou, si cette clause ne se trouve point remplie, pour celle de ses filles qui épouserait un peintre célèbre : on attendra ainsi jusqu'à ce que le plus jeune de ses enfants ait accompli sa dix-huitième année. Dans le cas où nul d'entr'eux n'aurait le droit de réclamer cette succession particulière, on pourra la vendre comme les autres biens et en distribuer le prix de la même façon [1].

L'héritage du peintre était considérable. On trouva dans son cabinet six chaines d'or, auxquelles étaient appendues autant de médailles, présents de divers monarques : le cordon de chapeau garni de diamants, qu'il tenait du roi d'Angleterre, plusieurs bagues de grande valeur et d'autres bijoux précieux, qui tous lui avaient été offerts par des souverains et des souveraines. Mais ces dons avaient bien moins d'importance que sa galerie de tableaux : elle se composait de 319 peintures, parmi lesquelles il y en avait 93 de sa main. Ce serait de nos jours une collection royale. On y admirait dix toiles de Titien, six Paul Véronèse, six Tintoret, douze morceaux de Breughel le vieux, dix d'Antoine van Dyck, neuf de Saftleven et dix-sept d'Adrien Brauwer. Elle contenait aussi, chose remarquable! vingt portraits du Titien copiés par Rubens. Ces œuvres merveilleuses, où l'idéal lutte puissamment contre le réel,

[1] Smit, p. 459, donne le texte flamand de cet acte.

l'avaient beaucoup frappé ; pour les étudier de plus près, il en fit de savantes reproductions. Je passe sous silence les bustes, les statues, les ivoires, les médailles, les coupes d'agathe et les autres raretés.

Plusieurs toiles n'avaient pas été mises sur le catalogue. La veuve se proposait même de ne point les laisser voir, « par modestie et scrupule, nous dit Michel dans son style barbare, pour les grandes nudités des figures dont elles étaient composées, craignant de scandaliser les yeux et les cœurs chastes, par des objets piquant la sensualité, et égaux à la plus belle nature, qui par des contemplations indécentes auraient pu blesser la pureté de l'âme. Même elle cacha ces pièces dans une place retirée de sa maison et se laissa tenter du projet de les sacrifier au feu; les deux plus éclatantes de ces pièces étaient un bain de Diane, dont les figures étaient plus que demi nature, l'autre de hauteur humaine représentait les trois Grâces. » C'est ainsi que l'on écrivait le français en Belgique, à la fin du siècle dernier.

Mais la chaste veuve se laissa tenter par le cardinal de Richelieu; elle lui céda pour trois mille écus la *Diane au bain;* l'acquéreur trouva la peinture si belle qu'il fit offrir à la vertueuse douairière une montre d'or garnie de diamants. *Les trois Grâces* passèrent dans la collection de Charles I[er].

La vente de tous ces objets réunis donna une

somme de 280,000 florins, argent de Brabant, ou 507,948 livres [1].

Outre son histoire, Rubens a aussi sa légende, comme tous les grands hommes; on en trouve quelques épisodes dans Campo-Weyerman. A une des kermesses de sa ville natale, rapporte le biographe, vint un dompteur d'animaux, qui possédait un magnifique lion, avec lequel il jouait, luttait et faisait divers tours. Le grand peintre ayant eu le désir de voir ce tyran des solitudes africaines, le trouva si rare dans son espèce, qu'il pria son conducteur de l'amener chez lui, pour qu'il le dessinât dans plusieurs postures. Comme il était occupé de cette besogne, l'animal se mit à bailler et à tordre sa langue d'une manière tellement pittoresque et singulière, que Rubens se hâta d'en prendre une esquisse, voulant ainsi le retracer quand il composerait un de ses tableaux de chasse. Pendant qu'il crayonnait, il demanda au bateleur s'il ne pourrait pas faire exécuter à sa bête le même mouvement et lui promit une bonne récompense. Le maître du lion le chatouilla sous la mâchoire et il ouvrit de nouveau sa terrible gueule. Mais ayant répété l'épreuve trop souvent, le quadrupède impatienté lui lança des regards effroyables. Son cornac dit alors à Rubens qu'il serait dangereux de continuer cet exercice, que son lion était fier comme un

[1] Michel, p. 294.

noble castillan et gardait le ressentiment d'un outrage comme un inquisiteur ; il ne fallait point s'exposer à ses vengeances. Cette observation effraya Rubens ; il quitta son chevalet, déposa ses esquisses dans une chambre voisine et fit remettre au bateleur le salaire convenu, le priant d'emmener sa bête le plus tôt possible.

Mais la fantaisie de l'artiste devait causer la mort du pauvre diable. Il conduisit à Bruges le superbe animal, qui lui gardait rancune de ses familiarités. Un grand nombre de spectateurs étant un jour entrés dans la cabane, le propriétaire, ravi de cette affluence inattendue exécuta ses prouesses avec moins de circonspection que d'habitude. Tout à coup le lion s'emporte, renverse son maître, et le tenant sous lui, la griffe ouverte, lui montre les dents d'une manière formidable. L'homme cherche adroitement à se lever et à s'enfuir, mais le lion lui appuyant ses pattes antérieures sur la poitrine, le presse au point de lui couper la respiration. Une sueur froide lui baigna tout le corps; il n'eut que la force de prier à voix basse une personne d'aller quérir aussi vite que possible un morceau de chair crue. La viande étant apportée, le lion ne daigna pas même y jeter les yeux. Un savant de la troupe dit alors qu'il fallait placer un coq devant l'animal frénétique, le cri du coq le remplissant de terreur. Ce moyen échoua comme le premier. Pour dernière ressource, le nomade entrepreneur de spectacles

conjura les assistants de se procurer deux arquebuses et de viser le lion à la tête, qu'autrement il allait étouffer ou être dévoré. On perça en effet le monstre de deux balles, mais à peine eût-il senti la blessure qu'il arracha l'épaule et le bras gauche du bateleur, puis, poussant un cri effroyable, tomba mort sur le cadavre de sa victime.

Si cette anecdote n'est point fausse, elle achève de démontrer ce que prouvent d'ailleurs les chasses de Rubens, qu'il étudiait fidèlement les animaux d'après nature.

Pour donner de lui une idée complète, il est nécessaire de montrer ses corrélations avec son époque, avec l'esprit général qui la vivifiait [1]. Deux tendances dominantes se manifestent en Europe au dix-septième siècle, dans ce coin du monde qui est souvent pour nous le monde entier. L'intelligence humaine, lasse du sombre moyen-âge se tourne vers les riantes cimes de l'Olympe et les mers étincelantes de la Grèce; elle contemple avec joie les

[1] M. Waagen a publié un travail sur Rubens, qui jouit en Allemagne de la plus grande réputation (*Ueber den maler P. P. Rubens, Historisches taschenbuch*, 1833). Nous n'avons pu nous procurer cette belle étude qui fait partie d'une collection historique. S'il faut l'avouer d'ailleurs, nous ne l'avons pas cherchée avec beaucoup de zèle : nous avions peur de nous laisser influencer par l'habile critique, de nous laisser entraîner dans son cercle intellectuel. Un homme tel que Rubens offre matière à des considérations sans nombre : chaque auteur doit avant tout donner ses propres jugements. Des faits précieux ont en outre été découverts depuis l'époque où parut la monographie de M. Waagen.

poétiques lointains de l'Hellade. Savants, littérateurs, philosophes, restent perdus au milieu de cette vision. Imitant l'exemple donné par le siècle antérieur, ils fouillent les textes comme une poussière d'où la vie doit sortir. Les poëtes de Louis XIII et de Louis XIV cherchent l'inspiration sous les platanes, sous les oliviers de la Grèce. La France et l'Italie s'abandonnent surtout à ce curieux amour, à cette violente adoration de la sybille antique.

Mais tandis que les uns, sortant de l'église, descendent dans les tombeaux, pour demander aux peuples morts la science et le génie, les autres interrogent la nature, cette mère puissante qui inspirait les grands penseurs défunts et qui doit inspirer les vivants. Elle seule renferme le secret de toutes choses : l'intelligence la plus profonde, les systèmes les plus vastes ne sont que de faibles lueurs éclairant quelques atômes, quand on les compare à l'Être universel dont les attributs infinis remplissent et décorent l'immensité. Malheur aux nations qui se détournent de cette inépuisable source, qui veulent tirer de phrases nécessairement restreintes la solution des problèmes éternels! Le savoir humain est un flot toujours mouvant; il bat sans cesse de nouvelles plages et rien ne peut limiter ni suspendre cette marée continue. Pour s'arrêter, il faudrait qu'elle eût envahi l'espace incommensurable. Or, ce but de nos désirs, de nos efforts, nous ne l'atteindrons jamais.

Les esprits les plus vigoureux du seizième et du dix-septième siècles, se précipitèrent donc avec joie dans l'océan de la nature. Télésio, Campanella, Bacon, Galilée, Descartes, Gassendi, Newton et Locke, cherchèrent au sein même du grand tout le mot de l'énigme générale et des énigmes particulières. Un homme plus robuste encore s'enivra d'une si belle étude. Le juif Spinosa, compatriote de Moïse et du Christ, dédaignant toutes les traditions, toutes les inventions philosophiques ou religieuses, aborda sans détour la substance unique dont le monde lui paraît la forme et non point l'ouvrage. Rubens fut le poëte plastique de cette évolution intellectuelle, qui n'eut pas de poëte littéraire. La nature le plongea aussi dans une ébriété puissante. Il l'adora, il la peignit sous ses faces les plus diverses. Il ne crut point devoir choisir entre ses manifestations, puisqu'elle ne les choisit point elle-même. Comme elle laisse fatalement déborder la vie de ses abymes, le peintre laissa déborder sa force créatrice. Elle engendra un magnifique univers, plein de contrastes, de variété, de splendeur et de ténèbres, image de l'univers qui nous entoure et mêle la joie à l'inquiétude, la séduction à la terreur.

CHAPITRE VI.

Antoine van Dyck.

Érection de croix, par Van Dyck. — Caractères qui le distinguent de Rubens. — Sa naissance à Anvers. — Son talent se développe de bonne heure. — Il passe cinq ans en Italie. — Fausse position dans laquelle il se trouve à son retour. Ses ouvrages n'ont point de succès. — Il voyage en Hollande, puis quitte son pays pour l'Angleterre.

Derrière le maître autel de l'église Notre-Dame, à Courtray, tout au fond de l'abside, se trouve un des plus admirables chefs-d'œuvre que la peinture ait jamais produits. Le tableau figure l'érection de croix : l'instrument funeste, à demi-soulevé, occupe diagonalement la toile. Il se détache sur un fond nuageux, dont la mélancolie sied bien au caractère

de la scène; les vapeurs néfastes ne laissent pas entrevoir un coin du firmament. Le Rédempteur est cloué au gibet que dressent des hommes vigoureux. Ses traits n'expriment ni la résignation, ni le dévouement, ni la charité : une amère et poignante douleur les anime seule. Le martyr n'accepte pas son supplice; il lève vers le ciel des yeux pleins de reproches, pleins d'une muette ironie et de funèbres questions. Son pâle visage, sa barbe et ses cheveux noirs augmentent l'énergie de ce dramatique appel aux principes de la justice. Quoique fixé au bois sanglant, le Christ a une attitude majestueuse; la couronne d'épines entoure son front comme un diadème royal. Son corps svelte et nerveux, d'élégantes proportions, se distingue aussi par quelque chose d'héroïque. C'est l'innocent qui demande compte à Dieu de ses tortures, qui proteste de toutes ses forces contre l'iniquité dont il est victime. Byron n'eût pas conçu différemment le type du malheur immérité. De cette bouche noble et fière, on croit entendre sortir le cri de tous les opprimés, qui depuis les époques les plus lointaines, ont payé de leur vie ou de leurs souffrances la gloire et le bonheur de l'humanité. Sacrifice éternel, qui trouble la conscience, jette l'esprit dans le doute, et soulève au fond des cœurs de sinistres problèmes! La vigueur morale dont la tête de Jésus porte l'empreinte est si grande qu'elle produit un effet sublime. Il semble que rien ne doive tenir contr'elle, contre cette force intime de la jus-

tice. La taille athlétique des bourreaux, leurs violents efforts paraissent mesquins auprès d'une telle puissance. L'exécution est digne de la pensée : on ne saurait porter plus loin la finesse, l'éclat et l'harmonie de la couleur. Ce morceau doit compter à la fois parmi les chefs-d'œuvre de la peinture et parmi les chefs-d'œuvre du maître, Antoine van Dyck. Les costumes seuls ne sont pas très-heureux [1].

L'*Érection de croix* marque la différence qui existe entre le génie de Rubens et celui de Van Dyck. La nature avait donné à l'élève un sentiment plus poétique, dans la signification idéale de ce mot. Rubens brillait surtout par la magnificence de l'exécution, par l'habileté du pinceau et par son talent de compositeur : il ne sortait guère du monde réel pour s'élancer dans le monde de l'intelligence. Il est rare que ses tableaux fassent penser, qu'ils ouvrent au spectateur une issue vers les champs sans bornes de la réflexion. Les toiles de Van Dyck unissent fréquemment la poésie à la beauté plastique. L'œuvre tout entière n'est pas dans ce que les yeux aperçoivent. La peinture prise en elle-même ne forme, pour ainsi dire, qu'un voile transparent, derrière lequel brillent de lointaines perspectives. L'âme s'y égare avec joie, heureuse de sonder ce vaste horizon, qui se présente à elle comme son domaine exclusif.

[1] Il faut dire aussi qu'un des bourreaux, vu par derrière, semble n'avoir que des cheveux et être dépourvu de crâne.

Le travail matériel est d'ailleurs plus suave, plus harmonieux que chez Rubens. Les types ont plus d'élégance, les poses plus de noblesse. Une vive sensibilité, qui parcourt toute la progression de l'élégie au drame, exalte ou attendrit les figures. L'ensemble et les détails portent le caractère d'une nature distinguée.

Si c'était là les seules différences qui séparent ces deux grands hommes, le second éclipserait le premier. Mais il y a entre eux les mêmes rapports qu'entre Van Eyck et Hemling. Comme Jean de Bruges, Pierre-Paul a inventé la manière employée par son successeur. Au milieu des éléments sans nombre que lui offrait le monde externe, il a choisi ou plutôt il s'est involontairement assimilé ceux qui convenaient le mieux à son génie. Une affinité secrète préparait cette union. Il a en outre donné aux matériaux ainsi récoltés une forme spéciale, et ils étaient susceptibles de mille combinaisons diverses. Son talent a donc été un moule, dans lequel ils se sont fondus. Sous l'un et l'autre aspects, son style lui appartient en propre; il l'a créé, tiré de sa substance. Van Dyck s'est emparé de ce brillant produit et l'a modifié selon son goût. Aux traits les plus énergiques, il a substitué des formes plus douces, qui charment et séduisent au lieu d'étonner et de frapper. Van Eyck et Rubens avaient construit de spacieuses cathédrales, pleines d'une austère grandeur : il n'y pénétrait qu'un jour som-

bre, qui portait au recueillement. Hemling et Van Dyck ont égayé l'édifice; il en ont changé la décoration, pour la rendre moins sévère; ils y ont fait entrer les rayons du soleil. Mais la majesté première a disparu : on ne la retrouve que de loin en loin dans l'ombre des chapelles ou des voûtes sépulcrales.

Un autre avantage de Rubens et de Jean van Eyck, c'est leur profonde unité. Pendant toute leur carrière, ils sont restés les mêmes : nulle forme disparate ne trouble et n'altère leur œuvre. Leur talent est comme une statue d'or pur et sans alliage. Nous avons vu que le séjour de Rubens en Italie n'exerça aucune influence sur sa manière. Il n'en fut pas ainsi de Van Dyck; on trouve des tableaux de lui qu'on prendrait pour des Corrège, des Titien ou des Paul Veronèse. Avant son départ, quand il ne suivait point les traces de son maître, il se rapprochait de Pierre Pourbus et de l'école brugeoise: après son retour, il se laissa le plus souvent guider par Rubens. Il a varié selon l'âge, les circonstances et les lieux [1]. Ses tableaux occasionnent beaucoup de méprises : on se trompe en cherchant à reconnaître au style lesquels sont de sa main. Sous ce rapport, Hemling éclipse lui-même Van Dyck. Il

[1] L'incertitude et la mobilité de Van Dyck ont embarrassé les graveurs, et ses peintures ont été généralement très mal reproduites par le burin. L'unité de Rubens a au contraire aidé ses graveurs à se former une manière, qui exprime parfaitement son style : il a rendu ses interprètes dignes de lui.

n'a eu qu'un modèle et ne s'est pas aventuré dans mille routes sinueuses.

Antoine ne fut pourtant pas ce qu'on nomme d'ordinaire un imitateur. Sa puissante conformation ne lui permettait pas de jouer ce rôle subalterne. Dans tous ses ouvrages se trahit la fécondité morale d'un homme d'élite. Il a subi des influences, sans doute, mais non point d'une manière passive. Il porte avec grâce le costume étranger qu'il adopte, et souvent encore il le délaisse pour s'offrir à nous tel que la nature l'avait créé, libre, fier et imposant. L'*Érection de croix* offre tous les caractères du génie.

Antoine van Dyck, le plus idéal des peintres flamands, naquit à Anvers, le 22 mars 1599, de Marie Kupers ou Kuperis, seconde femme de François van Dyck, son père [1]. Tous deux étaient de Bois-le-Duc. Le mari exerçait la profession de peintre sur verre, non sans habileté; les vitraux passant alors de mode, il se livra au commerce des toiles et se procura ainsi une brillante fortune. La mère de notre artiste semble avoir été une femme de goût : elle s'était rendue presque célèbre par ses travaux à l'aiguille. On admirait beaucoup un tour de che-

[1] On a cru à tort qu'il était né de Jean van Dyck et de Cornélie Kersboom. Un descendant de notre artiste, du côté des femmes, a communiqué cette rectification au scrupuleux Van Immerzeel. Voyez son dictionnaire, t. Ier, p. 210. — Van Dyck fut baptisé le 23 mars, à l'église Notre-Dame.

minée, où elle avait brodé avec de la soie multicolore l'histoire de Suzanne : les contours en étaient très-nets et les teintes finement mélangées. Des rameaux entrelacés avec art formaient la bordure. On dit qu'elle y travailla d'une manière assidue pendant sa grossesse. Les nombreuses affaires de François van Dyck l'empêchaient d'instruire lui-même son fils : Marie Kupers se chargea de ce soin et apprit au jeune Antoine les premiers éléments de l'art qui devait le rendre illustre.

On le mit ensuite chez Henri van Baelen, l'ancien condisciple de Rubens dans l'atelier d'Adam van Oort. Ce fut en 1610, selon les registres de l'académie d'Anvers. Mais la supériorité du chef de la grande école flamande ne pouvait échapper aux regards chaque jour plus pénétrants du jeune Van Dyck. Il fit si bien que Pierre-Paul l'admit au nombre de ses élèves. Il recevait depuis cinq ans les leçons de Van Baelen [1].

Van Dyck montra bientôt de quoi il était capable, et Rubens ne tarda point à concevoir de lui la plus haute idée. Il le surveilla d'une manière toute particulière. C'était lui qu'il chargeait de dessiner en petit les tableaux qu'il voulait faire graver. Une anecdote prouve d'ailleurs son estime pour le puissant néophyte.

Quand Rubens avait terminé sa tâche journalière,

[1] Hookham Carpenter, p. 7.

on sait qu'il montait à cheval et s'en allait dans la campagne délasser son esprit, chercher de nouvelles inspirations. Ses élèves, profitant de son absence, tâchaient de voir les compositions qu'il était en train d'exécuter : ils séduisaient à force d'instances ou à l'aide d'une cotisation le vieux domestique Valveken, gardien du sanctuaire. Un jour qu'ils se pressaient autour d'un morceau fraîchement peint, l'un d'eux, le jeune Diepenbeck, fut poussé par les autres sur la toile et en effaça une partie, le bras et le menton d'une Vierge. A l'aspect du désastre, la consternation gagne la folle troupe : on délibère, on avise aux moyens de réparer l'accident. — « Van Dyck est le plus habile d'entre nous, dit Jean van Hoeck : il faut le charger de cette difficile opération. » Van Dyck employa de son mieux les deux ou trois heures de jour qui restaient, et le lendemain, lorsque Rubens examina son ouvrage, il y fut d'abord trompé : « Voilà, dit-il un bras et un menton, qui ne sont pas ce que j'ai fait hier de plus mal. » Il reconnut ensuite qu'une main étrangère avait touché à son tableau, mais l'anedocte le divertit et il pardonna de grand cœur aux espiègles [1].

[1] Descamps affirme que ce tableau était la fameuse *Descente de Croix*. C'est une erreur par trop grossière. La *Descente de Croix* fut livrée au serment des arquebusiers en 1612. Van Dyck avait alors treize ans et n'aurait pu être de force à tromper Rubens, chez lequel il n'entra d'ailleurs que trois ans plus tard. L'auteur n'en continue pas moins, avec une étourderie et un aplomb surprenants : « C'est

Dès l'année 1618, Van Dyck fut reçu membre de l'académie d'Anvers [1], et nul peintre sans doute n'avait obtenu si jeune cet honneur. Avant même qu'il eût quitté l'atelier de Rubens, il jouissait d'une réputation assez grande. Deux pièces en font foi. La première est l'acte passé entre les jésuites d'Anvers et Rubens, le 29 mars 1620, pour la décoration de leur église. On y stipule que le grand homme, après avoir dessiné lui-même les esquisses des 39 tableaux, pourra les faire exécuter par Van Dyck et ses autres élèves, sauf à les retoucher et à les terminer [2]. Antoine est le seul disciple que nomment les révérends pères. Une lettre écrite d'Anvers à Thomas Arundel, le 17 juillet 1620, par un agent du comte, renferme le second témoignage. On y lit ces phrases importantes : « Van Dyck habite avec Rubens, et ses ouvrages commencent à être presque aussi estimés que ceux de son maître. C'est un jeune homme de vingt à vingt-deux ans. Son père et sa mère sont très riches : on lui fera donc malaisément quitter la ville, d'autant plus que la fortune acquise par Rubens est pour lui

l'époque où l'on prétend que Rubens, ayant conçu une jalousie extrême contre cet illustre élève, lui conseilla de faire le portrait et d'abandonner l'histoire, » Rubens jaloux d'un gamin de treize ans! la belle anecdote! Il est inutile de dire que tous les spéculateurs en littérature l'ont fidèlement copiée.

1 Régistres de l'Académie, cités par M. Mols.

2 *Nouvelles recherches sur P. P. Rubens*, par M. Reiffenberg.

un motif d'y rester [1]. » On avait donc, dès cette époque, une si haute opinion de notre artiste qu'un célèbre amateur désirait l'attirer dans la Grande-Bretagne.

Il ne réussit pas immédiatement, mais quelques mois plus tard, pendant le séjour de Rubens en France, Van Dyck se laissa tenter. On pense que sir Dudley Carleton, ambassadeur d'Angleterre dans les Provinces-Unies, ne fut pas étranger à cette résolution. Van Dyck semble être arrivé à Londres avec une députation des États, en janvier 1621. On a très peu de détails sur cette première excursion de l'artiste au bord de la Tamise. Le 16 février, il reçut deux mille cinq cents francs de Charles Ier, *pour un service spécial par lui rendu au monarque* [2]. Le 28, on lui donna un passeport : la note qui le concerne dans les registres de l'échiquier est fort singulière : « Un passeport pour Antoine van Dyck, serviteur de Sa Majesté, afin qu'il voyage pendant huit mois, en ayant obtenu la permission. Ainsi déclaré par le comte d'Arundel. » On voit que l'artiste avait dès-lors contracté un engagement envers le prince : il ne se fixa néanmoins dans la Grande-Bretagne que onze ans plus tard.

Peu de temps après son retour à Anvers, il partit pour l'Italie sur le conseil de Rubens. On a pré-

[1] Hookham Carpenter, p. 10 et 11. — Histoire et antiquités du château et de la ville d'Arundel, par A. Tierny; 2me vol. p. 489 et 490.

[2] Hookham Carpenter, p. 12; extrait des registres de l'échiquier.

tendu que le maître avait ainsi voulu éloigner un disciple dont il était jaloux. Le même sentiment lui aurait fait exciter le jeune peintre à se livrer de préférence au portrait. Cette version m'a tout l'air d'une sottise et d'une calomnie. Remarquons d'abord que Rubens avait la plus haute opinion des artistes qui ont su reproduire d'une manière exquise la face humaine. On trouva dans son domicile, après sa mort, vingt portraits du Titien copiés par lui. Cela prouve qu'il attachait une grande importance à ce genre, où le peintre lutte directement contre la nature. Quant au voyage d'Italie, Rubens devait le croire nécessaire, puisqu'il était resté lui-même plus de huit années sous l'ardent soleil de la péninsule. Leurs adieux prouvent d'ailleurs que la plus grande cordialité les unissait. Van Dyck offrit à son maître un portrait de sa femme, un Ecce homo et un Christ au jardin des oliviers, dans le moment où on le fait captif. « Ce morceau, dit Campo Weyerman, était admirablement dessiné, royalement peint et très naturellement éclairé par la lueur des torches. » Rubens en décora la cheminée de sa plus belle salle et en expliquait aux visiteurs les nombreux mérites. Pour témoigner à l'auteur sa reconnaissance, il lui donna le meilleur cheval de ses écuries [1]. Le maître et l'élève se pressèrent la main, et le jeune homme s'en alla tout rêveur.

[1] Campo Weyerman, t. 1er, p. 298.

Pendant qu'il cheminait sur l'ancienne route qui conduit d'Anvers à Bruxelles et laisse parfois découvrir de grands points de vue, il atteignit le fond d'une vallée, où se groupaient quelques chaumières, et fit une halte. Il était près du hameau de Saventhem; or, dans le hameau se trouvait la demeure champêtre d'une jeune personne de la cour, nommée Anna van Ophem. Isabelle lui avait confié une charge peu poétique, la surveillance de ses chiens[1]. Mais ce n'était sans doute qu'un titre honorifique et la gracieuse jouvencelle ne s'occupait probablement des limiers de l'archiduchesse que pour les flatter ou les menacer de sa cravache. Quoiqu'il en soit, Van Dyck l'avait vue et désirait la voir encore. Tournant sur la gauche, il prit une route de traverse que bordaient de magnifiques herbages. Un petit ruisseau y distribue la fraîcheur et la vie : le tic-tac d'un moulin et le bruit de l'eau qui tombe en écumant annonce par intervalles qu'il a plus d'une utilité. Au bout de dix minutes, Van Dyck frappait à la porte d'Anna. La belle ermite lui parut encore embellie. Elle ne le jugea pas d'une manière moins favorable. Van Dyck était alors un charmant cavalier, bien digne de fixer les regards des dames. Son élégante tournure, ses traits fins et suaves, ses légères moustaches, ses épaules bien dessinées, sa chevelure blonde,

[1] Mensaert, *le peintre amateur et curieux*, t. 1er, p. 195.

formant des boucles naturelles, le destinaient à inspirer des caprices. L'histoire ne dit pas comment la jeune personne le reçut; mais il est certain qu'elle ne fut pas cruelle envers lui. Dans cette retraite si poétique, où l'on n'entendait que l'uniforme chanson de la mésange et les savantes mélodies du rossignol, où le soleil n'éclairait que de gracieux tableaux, où la lumière de la lune ruisselait, comme un brillant fluide, sur la chevelure des saules pleureurs, tout conseillait l'amour, tout inspirait la tendresse, et l'haleine embaumée des prairies et le silence de la campagne. Van Dyck ne songea plus à continuer sa route : il mit au vert le destrier qu'il tenait de Rubens et erra le long des côteaux, sous les ombrages discrets, dans l'herbe en fleurs, avec sa jolie maîtresse. Quand la nature, si souvent contrariée, a uni deux êtres sympathiques, deux cœurs faits l'un pour l'autre, il semble qu'elle jouisse elle-même de leur enchantement. Elle boit comme eux à la coupe magique et les entoure d'illusions qui la rendent plus belle.

Dans ses moments de voluptueuse langueur, notre artiste reprenait le pinceau. Anna lui avait demandé deux peintures pour l'église de Saventhem et, ne lui refusant rien, ne pouvait essuyer un refus. Le premier tableau montra aux paysans charmés une sainte famille. La Vierge était le portrait de l'aimable châtelaine; on éprouvait le désir de lui adresser les paroles de Gabriel : « Je vous salue,

Marie, pleine de grâce; soyez bénie entre toutes les femmes. » Les auteurs qui ont vu ce panneau maintenant détruit [1], s'accordent pour dire que la jeune personne méritait l'affection du peintre et qu'ils se fussent laissés prendre à un aussi agréable piège. Le second morceau existe encore : il figure St-Martin donnant la moitié de son manteau à un pauvre. C'est une admirable production. Chose étonnante! le travail ne rappelle en aucune manière le style de Rubens. Il procède directement du seizième siècle. On y admire la fine couleur, les lignes arrêtées de cette époque, mais il offre un bien autre caractère. L'idéal, la grâce et l'économie de Raphaël y tiennent lieu des qualités violentes du célèbre maître anversois. Comme chez Raphaël la timidité du Perugin s'unit à une science plus grande, on retrouve dans ce tableau la charmante et naïve modération de Hemling, jointe à une plus grande liberté, à une expérience plus parfaite. St-Martin, couvert d'une brillante armure, est assis sur un beau cheval blanc, le cheval même de Van Dyck. Il tient d'une main son épée nue, de l'autre un coin du manteau. L'élégance de son attitude, la délicatesse de ses traits, le bon

[1] Félibien, t. 2, p. 223. — Campo Weyerman, t. Ier, p. 298. — Mensaert prétend « que ce tableau fut emporté par des fourrageurs français, du temps des guerres dans le pays; que même ils en avaient fait des sacs pour mettre de l'avoine. » Cette dernière allégation ne me paraît pas vraisemblable, car le St-Martin étant sur bois, l'ouvrage correspondant devait l'être aussi.

goût de son ajustement, de la toque et de la plume qui ornent sa tête, sont au-dessus de tous les éloges. Le mendiant principal tire l'autre coin du morceau d'étoffe : la hardiesse et la vigueur de sa pose, de son torse, de sa musculature, n'auraient pu être poussées plus loin. Le second mendiant a le front ceint d'un bandeau de malade, pardessous lequel il lance au jeune guerrier un coup d'œil haineux et féroce, où est peinte l'envie. Derrière le saint, un écuyer à cheval montre sa tête noble et expressive. L'homme qui a exécuté ce morceau n'avait besoin de voir ni Rome, ni Florence, ni Venise ; toutes les qualités des maîtres italiens, il les possédait, et il fût demeuré plus original, s'il n'avait pas traversé les Alpes.

Malheureusement Rubens n'était pas de cet avis : le séjour de son disciple à Saventhem l'inquiétait et le chagrinait. Il le croyait perdu entre les bras de son Armide. Aussi employa-t-il tous les moyens pour l'éloigner de l'enchanteresse. Il stimula sa curiosité, son ambition : il lui envoya un certain chevalier Nanni, comme Godefroi de Bouillon avait expédié Ubalde à Renaud, et Van Dyck se laissa fléchir. Il partit avec le messager de Rubens, quittant l'amour pour la gloire et ne comprenant point le triste échange qu'il faisait.

Par la suite il revit l'aimable délaissée : mais l'ivresse du cœur ne l'inspirait plus. La poésie étant donc absente, il la représenta au milieu des chiens

qu'elle surveillait; au-dessous de chacun d'eux se trouvait le nom de l'animal. En 1763, on voyait encore ce tableau près de Bruxelles, au château de Tervueren [1].

Le St-Martin qui orne encore l'autel de la petite église où l'avait placé Van Dyck, courut lui-même de grands périls. Vers 1750, le curé de la paroisse et ses acolytes eurent la belle idée de le vendre à un M. Hoet, de La Haye, pour la somme de 4000 florins, argent de Brabant, et cela sans avoir obtenu la permission du seigneur, le comte de Konigseck, non plus que l'assentiment du conseil municipal et des villageois; mais les paysans sauvèrent le tableau. Quand ils surent qu'on l'avait détaché, qu'on l'avait même déjà emballé, ils accoururent avec des arbalètes, des faux, des gourdins et des fourches, accompagnés de leurs femmes et de leurs enfants, tous prêts à livrer bataille. L'acheteur ayant pris la fuite, les uns le poursuivirent, pendant que les autres cernaient l'église. Le délinquant fut obligé de passer dans la haie qui entourait le jardin du curé, puis de gagner Bruxelles à travers champ. Le tableau resta au pouvoir des insurgés : le conseil municipal étant alors réuni, tança énergiquement le prêtre et ses complices. On réintégra le chef-d'œuvre sur l'autel d'une manière triomphale [2].

[1] Mensaert, *le peintre amateur*, 1re partie, p. 161.

[2] Michel, *Histoire de Rubens*, p. 187.

Plus tard, en 1806, lorsque les Français le voulurent enlever, on n'osa point commencer l'opération avant qu'un renfort de troupes fût arrivé de Bruxelles, pour protéger les spoliateurs. Le St-Martin orna le Louvre jusqu'en 1815 : il fut alors rendu aux villageois, qui méritaient bien de le garder [1]. Il y a deux ou trois ans, un riche américain avait offert cent mille francs à des personnes peu scrupuleuses pour en obtenir la possession d'une manière quelconque ; elles tâchèrent de le dérober pendant la nuit. Mais des chiens donnèrent l'éveil : les fripons n'eurent que le temps de se sauver. Depuis ce temps, un gardien couche dans l'église [2]. On voit que le peuple, en Belgique, n'est pas aussi indifférent que les autres classes à la gloire nationale.

Van Dyck cependant finit par traverser les Alpes : de leurs neigeux sommets il descendit tout droit aux lagunes vénitiennes. Dans la cité des doges, il ne s'occupa que de perfectionner son talent, d'analyser les secrets principes des Bellini, des Titien, des Giorgione et des Paul Veronèse. Il continua ces études fécondes aussi longtemps que le lui permit sa bourse ; puis il alla travailler à Gènes. Il se rappelait sans doute le brillant accueil fait à Rubens par les familles aristocratiques de cette ville opulente. Il n'y fut pas moins bien reçu et l'on employa immé-

[1] Hookham Carpenter, p. 16.
[2] Je tiens ce fait des villageois eux-mêmes.

diatement son pinceau. Les Balbi, les Spinola, les Raggi, les Pallavicino, les Brignoli voulurent qu'il retraçât leur image : on trouve encore aujourd'hui dans leurs palais un grand nombre de ces morceaux [1]. L'inspiration qui manquait aux portraitistes du seizième siècle abonde chez Van Dyck. Une noblesse idéale transfigure ses personnages. On dirait qu'ils forment une race à part et n'ont de l'humanité que ses vertus et ses talents. Quels traits pleins de finesse, de distinction ! Quel air pensif et réservé, sans hauteur ni dédain ! Quelles poses faciles et chevaleresques ! Ne semble-t-il pas que ces héros, ces princes, ces mignons du sort n'aient jamais connu, ne connaîtront jamais les disgrâces de la vie, les humiliations de l'expérience ? Un artifice ingénieux augmente leur caractère de dignité. Ils portent des costumes noirs ou très-sombres, sur lesquels se détachent seulement les guipures de leur linge et la blancheur de leurs mains. L'attention se concentre uniquement sur ces belles mains et sur la physionomie ; les corps semblent disparaître. Les organes qui expriment l'intelligence brillent aux

[1] Voici l'énumération de quelques uns, pour ceux qui voudraient les étudier sur place : « les portraits équestres de Giulio Brignole et de Paolo Balbi ; celui du doge Pallavicino dans son costume d'ambassadeur auprès du Saint-Père ; Spinola couvert de son armure d'acier poli ; l'image d'un jeune homme de la famille impériale, tableau acheté par Christine de Suède et qui était exposé à Rome, lors du séjour de Bellori dans cette ville. Bellori, *Vite dei Pittori*, 4 vol. Genève 1674. — Hookham Carpenter, p. 18.



dépens de ceux où règne la matière. Cela seul suffit pour communiquer à l'individu quelque chose de noble et d'idéal. Les paiens faisaient justement le contraire. Le peintre Joshua Reynolds le remarque dans un de ses discours plus fameux que précieux : « Les sculpteurs anciens, dit-il, négligeaient de donner même l'expression générale des passions aux traits de leurs statues : le groupe des *Boxeurs* en est une preuve curieuse ; ils se livrent le combat le plus animé d'un air parfaitement tranquille. Il ne faudrait point imiter une pareille contradiction : pourquoi en effet l'expression du visage ne correspondrait-elle pas à l'attitude et aux mouvements du corps ? Si nous mentionnons ce défaut, c'est pour montrer qu'il avait sa source dans une habitude de négliger ce que l'on considérait alors comme relativement sans importance [1]. » Ainsi, jusque dans les portraits de Van Dyck, jusque dans la reproduction d'un modèle particulier, l'influence du dogme chrétien se manifeste.

Ses images de femmes, moins nombreuses que ses portraits d'hommes, me semblent aussi moins heureuses.

Lorsqu'il eut passé quelque temps à Gênes, Van

[1] Sir Joshua Reynolds, *Discourses on painting*, vol. II, p. 44. — Nous avons nous-même exprimé une opinion analogue, mais bien plus générale dans le premier volume de cette histoire, pages 174 et 175. Mais nous ne sommes point fâché de citer en passant une autorité. Les noms valent mieux que des raisons pour la plupart des hommes.

Dyck prit le chemin de Rome. Il voulait enfin voir ce glorieux atelier, où une école si habile avait produit tant de chefs-d'œuvre. Le cardinal Bentivoglio, qui avait été jadis nonce du St-Père en Flandre et avait conçu pour les habitants une vive affection, le pria de se loger dans son palais. Il lui demanda ensuite un épisode de la Passion, éternelle histoire du peuple et des hommes de génie, que les classes privilégiées martyrisent tour à tour. Le prélat lui fit faire en outre son portrait : ce dernier tableau, qui orne maintenant la galerie de Florence, y excite une admiration unanime et passe pour un de ses meilleurs ouvrages. Deux morceaux religieux, l'*Ascension* et l'*Adoration des Mages*, placés actuellement dans le palais pontifical de Monte-Cavallo, datent aussi de cette époque [1]. Van Dyck aurait peut-être longtemps résidé au bord du Tibre, sans une circonstance fâcheuse qui l'en éloigna. Les artistes flamands qui habitaient la ville éternelle y formaient une sorte de colonie dépravée. Des témoignages contemporains et irréfragables nous ont appris quelles étaient leurs mœurs. Ils cherchaient les grandes pensées au fond des bouteilles et les sentiments délicats sous les rideaux des courtisanes : l'ivrognerie et la luxure

[1] Il faut en dire autant des portraits de sir Robert Shirley et de son épouse, aujourd'hui à Petworth, et de plusieurs tableaux qu'on voit à Rome dans les palais Braschi, Colonna, Corsini et autres.

leur paraissaient les plus puissantes des muses. C'étaient les débris d'une école agonisante, qui allait expirer ivre-morte. Le jeune peintre appartenait à l'école nouvelle, sobre, fière et distinguée. Il dédaigna les grossiers plaisirs de ses compatriotes et ne voulut point hanter les cabarets. On le trouva orgueilleux, suffisant, détestable. La nature, comme une fée bienveillante, lui avait d'ailleurs octroyé dans son berceau des dons magnifiques. S'il buvait moins, ils peignait beaucoup mieux que ses prétendus confrères : l'envie néerlandaise augmenta la haine qu'ils lui portaient. Une cabale ne tarda point à s'organiser; on le décria partout, on le chagrina, on l'insulta. Les vils moyens que l'on employait contre lui le dégoûtèrent : il prit sagement la résolution de partir. Un de ses biographes dit à ce propos : « On doit regretter qu'il n'ait point eu assez de caractère pour soutenir les attaques des ennemis de sa gloire et qu'il se soit ému de leurs accusations au point d'abandonner la ville et de retourner à Gênes [1]. » Mais qu'aurait-il pu gagner dans un pareil conflit? Ne valait-il pas mieux fuir la lutte et penser comme le poète :

Allez donc, ennemis de son nom! foule vaine!
Autour de son génie épuisez votre haleine!
Recommencez toujours! ni trève, ni remord.
Allez, recommencez, veillez, et sans relâche

[1] Hookham Carpenter, p. 19.

Roulez votre rocher, refaites votre tâche.
Envieux! . . . lui poète, il chante, il rêve, il dort.

Votre voix, qui s'aiguise et vibre comme un glaive,
N'est qu'une voix de plus dans le bruit qu'il soulève.
La gloire est un concert de mille échos épars,
Chœurs de démons, accords divins, chants angéliques,
Pareil au bruit que font dans les places publiques
Une multitude de chars.

Le nouveau séjour du peintre flamand dans la ville maritime fut de courte durée. Il passa bientôt en Sicile, ayant pour compagnon le chevalier Vanni. Philibert de Savoie, qui exerçait la vice-royauté de l'île, le reçut à Palerme et lui fit faire son portrait. Une tradition écossaise prétend qu'un homme sur le point de mourir voit son propre fantôme lui apparaître : l'image exécutée sous les yeux du prince sembla jouer à son égard le rôle du spectre menaçant. Le mystérieux réseau de la peste enveloppa la Sicile et le gouverneur expira comme les plus pauvres insulaires. Sans s'armer d'un courage inutile, Van Dyck prit la fuite. Il emportait un grand tableau qu'il avait commencé pour la chapelle de la confrérie du Rosaire : il le finit à Gênes et l'expédia aux religieux associés.

Nous ne suivrons point l'artiste belge dans ses nombreuses pérégrinations, à Turin, à Florence, à Milan, à Brescia. Partout il laissait des traces de son passage, traces brillantes et fragiles, que le temps respecte encore, mais qu'il effacera quelque jour de son pied souverain.

Antoine était depuis cinq ans hors de sa patrie et désirait naturellement la revoir. Il songeait à cette maison de la Courte rue neuve [1] où il avait pour la première fois vu la lumière, où il avait passé son enfance. Il rentra dans son pays à la fin de l'année 1626. On le reçut d'une manière en même temps flatteuse et chagrinante. On avait conservé de lui une haute opinion; le bruit de la gloire qu'il avait acquise pendant ses voyages était sans doute parvenu au bord de l'Escaut: les Flamands lui montrèrent donc les meilleures dispositions. Ils ne croyaient point toutefois qu'il pût égaler Rubens et ne lui assignaient dans leur estime qu'une place subalterne. Pierre-Paul jouissait alors d'une renommée immense, qui devait nuire à tous ses disciples et à tous ses concurrents. La bonté du grand homme atténuait seule les effets de son propre génie.

Le plus habile de ses élèves commença par vendre fort mal ses tableaux : c'était à peine s'il gagnait de quoi vivre. Il s'en plaignit devant Rubens lui-même. Le lendemain Pierre-Paul entra dans son atelier, lui parla d'une manière affectueuse et, pour le tirer de peine, lui acheta immédiatement toutes les compositions qu'il avait terminées [2].

Houbraken, et après lui Descamps, rapportent que le chef de l'école anversoise poussa plus loin la

[1] Elle existe encore et fait partie de la troisième section, n° 300.
[2] Michel, *Histoire de Rubens*, p. 159.

bienveillance, qu'il offrit au jeune homme sa fille ainée en mariage, mais que l'amour de Van Dyck pour la mère l'empêcha d'accepter. Ce qui rend cette anecdote souverainement curieuse, c'est que Rubens n'avait pas alors de fille, sa première femme, Isabelle Brandt, ne lui ayant donné que deux fils, Albert et Nicolas. Isabelle d'ailleurs était morte depuis le mois de juillet 1626, et la passion de Van Dyck, en le supposant épris d'elle, aurait été bien innocente. Elle ne pouvait mettre en danger la vertu de la dame.

A la fin cependant les moines Augustins d'Anvers chargèrent notre artiste d'exécuter un tableau pour le maître-autel de leur église [1]. Van Dyck fit une œuvre d'une grande majesté. Elle représente St-Augustin en extase et soutenu par deux anges, qui lui montrent le ciel, où apparaissent les trois personnes divines et une foule de chérubins : Ste-Monique, mère de l'agonisant, se tient près de lui. La robe claire du philosophe catholique formait le centre du tableau ; or, la règle des Augustins leur prescrit de porter des robes noires. Le prieur exigea que le vêtement du Saint fût assombri. « On ne reconnaîtra jamais, dit-il au peintre, le fondateur de notre ordre ; ou noircissez-moi ce vêtement, ou gardez votre tableau. » L'artiste maudit sans doute la nécessité qui le forçait de détériorer son œuvre, mais

[1] En 1628.

il se résigna. Il n'en fut pourtant pas quitte à si bon marché. Quand l'heure vint de payer son travail, les moines prétendirent que leur caisse était vide et lui annoncèrent qu'il fallait, bon gré mal gré, attendre un moment plus favorable. Antoine rongea son frein. Pour obtenir la somme qui lui était due, il exécuta un crucifix admirable et le donna *aux bons pères,* en souvenir de leur honnêteté [1]. Ils lui remirent alors 600 florins [2]. Un siècle après, le monastère ayant vendu le *Christ,* ce tableau seul rapporta à la maison une somme bien plus considérable.

Van Dyck historia encore vers la même époque une toile qui devait être placée dans l'église St-Michel, à Gand, et une autre destinée aux Récollets de Malines. La première figure un épisode de la Passion, mais de nombreux repeints lui ont enlevé presque toute sa valeur. La seconde, qui est infiniment mieux conservée, orne la cathédrale de St-Rombaud. Elle a pour sujet le Christ entre les deux larrons. La lumière la plus vive éclaire le magnifique torse de Jésus. Une bouffissure inconvenante dépare les traits : les joues grasses ont un air lymphatique et malsain. La tête manque par suite de dignité, ce

[1] Campo Weyerman, t. Ier, p. 301 et suivantes.

[2] On a trouvé sur les registres du couvent la note que voici : « 1628. *Hoc anno procurata est pictura admodum elegans, St-Augustini in extasi contemplantis divina attributa, a Domino van Dyck depicta. Constitit 600 florenis.*

qui est un grave défaut. Le peintre a donné aux voleurs des attitudes énergiques, où il a pu faire briller son adresse. Le bon larron envisage le Christ avec une expression douce et pieuse, le mauvais se détourne d'une manière très-dramatique. Les plus belles figures sont celles de la Vierge et de St-Jean : mais l'excès de la douleur ôte à celui-ci toute noblesse ; il roule des yeux égarés sous des paupières sanglantes. La Vierge, d'un ton gris de lin qui rappelle Murillo, se livre à une touchante douleur : il est seulement fâcheux que ses lèvres noires dépassent aussi la vraisemblance. Au pied de la croix, sur la gauche, on aperçoit les têtes de deux hommes qui gravissent la pente cachée de la montagne, absolument comme dans le tableau de Rubens que possède le musée d'Anvers et qui représente le même sujet. L'élève toutefois n'a point égalé le maître [1].

Cependant Rubens, occupé de ses missions diplomatiques et voyageant presque sans relâche en Hollande, en Angleterre et en Espagne, laissait le champ libre à son jeune rival. Aussi les commandes

[1] M. Morissens a dernièrement restauré cette toile de la manière la plus habile, en ménageant la couleur avec un soin tout particulier. Je l'ai vu travailler de mes propres yeux et je me plais à lui donner les éloges qu'il mérite. Un brocanteur de tableaux n'a cependant pas craint d'employer le mensonge pour lui susciter des chicanes. Il a adressé aux feuilles belges des lettres écrites dans un patois aussi déplorable que ses mauvaises intentions.

et les gens curieux de lui faire reproduire leurs traits vinrent-ils bientôt se disputer les magiques ressources de son talent. Il peignit en deux ou trois années plus de trente productions pour les églises et pour d'autres monuments publics. Une foule de grands personnages posèrent aussi devant lui. Ce fut alors qu'il copia les figures historiques de l'archiduchesse Isabelle, du cardinal Infant, de Marie de Médicis et de Gaston, duc d'Orléans, qui fuyaient la colère de Richelieu : le prince Thomas, le duc d'Aremberg, le duc d'Alva, Antoine Triest, évêque de Gand, l'abbé Scaglia, augmentèrent cette troupe illustre. Il dessina de plus toute une collection de portraits des hommes fameux de son époque, guerriers, poètes, savants, historiens et artistes. Ferdinand II, Gustave Adolphe, Wallenstein, Tilly, Papenhein se trouvent dans le nombre et l'on suppose que l'artiste avait fait une excursion en Allemagne pour peindre leurs effigies.

Frédérick de Nassau, prince d'Orange, l'appela en Hollande, où il habitait le plus charmant séjour des Pays-Bas, la gracieuse ville de La Haye. Le peintre dût admirer les antiques ombrages de la promenade nommée *Le Bois,* reste des vieilles forêts néerlandaises, la sauvage tristesse des dunes et les gais canaux de la cité pittoresque, bordés de tilleuls verts, de maisons rouges et de mille navires dressant leurs mâts plus haut que les toitures. Il fit les portraits du prince, de la princesse et de leur famille

et d'un grand nombre de personnes éminentes[1].

Pendant qu'il était en Hollande, le désir lui prit de voir le célèbre François Hals. Il crut le trouver chez lui et alla frapper à sa porte. Mais l'artiste aimait mieux le tintamarre, la fumée des cabarets et les grosses couleurs des servantes joufflues que la sobre et calme retraite de l'atelier. On finit par le découvrir dans l'arrière salle d'une tabagie, où il supputait philosophiquement combien de verres renferme une bouteille. « Un beau monsieur vous demande, » lui dit-on. Il avala une dernière gorgée pour ne pas mourir de soif en chemin et se dirigea lentement vers sa demeure. Antoine le voyant paraître après une longue attente, lui dit qu'il était un amateur étranger, que sa réputation lui avait inspiré le désir de se faire peindre par lui, mais qu'il ne pouvait rester plus de deux heures. — « Je prendrai mes mesures en conséquence, » repartit François. Il saisit la première toile qui se trouva sous sa main, arrangea en toute hâte sa palette et attaqua le travail comme un soldat qui monte sur la brèche. Les coups de pinceau pleuvaient, l'image se dessinait comme par enchantement. — « Ayez la complaisance de vous lever, dit bientôt le joyeux artiste, et de regarder votre por-

[1] De Piles assure que Van Dyck, sollicité par le cardinal de Richelieu, vint en France peu de temps après ; mais Félibien ne mentionne pas ce voyage et De Piles est un si pauvre historien que son affirmation dénuée de preuves ne mérite aucune confiance.

trait. » — Van Dyck lui donna les plus grands éloges et se mit à causer sans façon avec lui, ayant soin de n'employer aucune expression technique. — « La peinture, lui dit-il au bout de quelque temps, me paraît une chose bien facile. J'ai envie d'essayer ce que je pourrais faire. » — Il prit donc une toile, le Hollandais s'assit à son tour, et Van Dyck trempa son pinceau dans la couleur. Il expédia la tâche aussi rapidement que François Hals lui-même. Le dernier s'étonnait de ce qu'un novice maniât le pinceau avec tant d'agilité. Ce fut bien autre chose, quand l'artiste flamand lui montra son œuvre. Il n'y eut pas plutôt jeté les yeux qu'il s'écria : « Vous êtes certainement Van Dyck : lui seul est capable de travailler ainsi. » Et lui sautant au cou, il lui témoigna son plaisir d'une façon cordiale et rustique.

Van Dyck fit emporter son image et donna aux enfants du peintre ivrogne quelques pièces de dix florins. Les marmots ne les gardèrent pas longtemps; le père se hâta de les mettre à l'abri dans sa poche, puis alla oublier son talent auprès d'une canette et se griser en l'honneur du généreux Anversois. Il était si content de son sort, qu'il avait refusé de le suivre à Londres [1].

Un des derniers morceaux que notre artiste exécuta avant de partir pour l'Angleterre fut l'*Érec-*

[1] Campo Weyerman, p. 353 et 354.

tion de Croix que l'on admire à Courtray. Les chanoines de l'église St-Martin, qui l'avaient demandé au grand homme, passaient pour n'avoir point su l'apprécier. Une lettre de Van Dyck lui-même prouve que l'anecdote est complètement fausse. Il en a été parlé dans la préface de ce volume[1]: nous allons la traduire.

Anvers, 20 mai 1631.

Monsieur Braye,

Votre agréable lettre du 13 de ce mois et les douze petites gauffres m'ont été fidèlement remises; j'ai reçu aussi de M. Marcus van Woonsel la somme de cent livres flamandes (600 florins) pour le tableau que vous m'aviez commandé; je vous remercie de ce double envoi. J'avais à cœur de vous satisfaire et j'apprends avec plaisir que j'ai réussi, que le doyen et les autres chanoines ne sont pas moins contents de mon œuvre. Vous me demandez, comme souvenir, l'esquisse de ce morceau; je ne veux point vous la refuser, quoique assurément je n'accordasse le même avantage à nul autre. Je l'ai donc envoyée à M. Van Woonsel, afin qu'il vous la transmette; sur quoi je finis, me tenant prêt à vous servir selon mes forces, vous priant d'agréer mes salutations cor-

[1] Pages 24 et 25.

diales et mes vœux pour que le ciel vous donne une vie longue et fortunée [1].

Votre humble serviteur,

ANTOINE VAN DYCK.

Les termes de cette missive montrent suffisamment que Van Dyck n'eut pas besoin de se quereller avec les chanoines et de leur dire qu'ils étaient des ânes. Les seuls ânes dans cette affaire, ce sont les compilateurs qui prennent le nom d'historiens.

[1] Croirait-on que cette pièce a donné lieu à une sorte de plagiat? Elle avait été découverte par M. De Bast, avec plusieurs autres lettres du chanoine Braye, de Marcus van Woorsel et de Van Dyck, relatives au même sujet: M. De Bast publia celle-ci une première fois dans le 3e volume des *Annales Belgiques* et une seconde fois dans le *Messager des arts et des sciences*, année 1823, page 175. Un escamoteur littéraire, inspecteur des écoles normales en Belgique, eut pourtant l'audace de copier la missive et de l'insérer dans le bulletin de l'Académie archéologique d'Anvers, comme s'il avait fait lui-même la trouvaille. M. Hymans s'est laissé prendre au piége et a innocemment reproduit le mensonge dans sa traduction de Carpenter. Ce sont les pillages perpétuels de ce prétendu auteur, qui ont fait composer l'épigramme suivante:

Tu surveilles, je crois, l'instruction publique?
Celui qui te nomma ne peut s'en faire honneur.
Ta place était marquée au fond d'une boutique;
Nul n'aurait mieux que toi su voler la pratique:
Tes écrits frelatés le prouvent au lecteur.

CHAPITRE VII.

Antoine van Dyck.

Description de plusieurs tableaux peints par Van Dyck. — Anecdote curieuse. — Faveur que Charles Ier témoigne à l'artiste. — Il le nomme chevalier. — Enthousiasme de l'aristocratie anglaise pour son talent. — Ses mœurs dissolues. — Il épouse Marie Ruthven. — Sa fin précoce.

La chronologie des peintures de Van Dyck n'est pas aussi connue, aussi bien établie que celle des ouvrages de Rubens. On a donc de la peine à suivre ses traces, à étudier les formes diverses de son talent. On ne sait, par exemple, à quelle époque il fit le tableau si digne d'intérêt que l'on voit au musée d'Anvers et qui représente le Sauveur sur la

croix, entre St-Dominique et Ste-Catherine de Sienne. Un rocher placé à la base du glorieux gibet porte cette inscription :

Ne patris sui manibus
terra gravis esset,
hoc saxum cruci advolvebat
et huic loco donabat
Antonius Van Dyck.

Elle révèle dans le peintre un sentiment de piété filiale honorable pour son père et pour lui, car ce sont les bons pères qui font les fils reconnaissants. Mais, chose étrange, on ignore même à quelle église était destinée cette page commémorative. Elle est pleine de douleur. Le Christ a cessé de vivre, mais ses traits fatigués conservent l'empreinte de ses généreuses souffrances. Pâle comme une lune d'hiver, Ste-Catherine semble près de défaillir au pied de la croix. Une tristesse admirable est peinte sur le visage de St-Dominique. Malheureusement les deux têtes sont beaucoup trop petites pour les corps et de volumineuses draperies augmentent ce défaut. Les personnages n'occupent pas la moitié de la toile : des nuées, différents accessoires envahissent le reste. On peut dire avec certitude que Rubens n'eût pas ainsi composé ce tableau.

On ne sait pas non plus quand notre artiste peignit les deux magnifiques toiles du musée d'Anvers, qui représentent le Christ mort et descendu de croix.

L'une passe pour avoir été faite pendant son séjour en Italie, l'autre le fut évidemment après son retour. Le dessin et la couleur de la première trahissent l'influence de Venise : on y remarque les teintes sombres, chaudes et harmonieuses du Titien. Le corps du Fils de l'homme est appuyé sur le giron de sa mère, assise au pied d'une roche. Les bras étendus, elle regarde le ciel avec désespoir, et a l'air d'implorer le secours divin pour résister à l'affliction qui l'accable. St-Jean soulève la main gauche du Christ et en montre la plaie à un ange sortant des nues. Celui-ci joint les mains d'un air de profonde tristesse; un autre envoyé cache sa figure et ses pleurs. Ce cadavre étant placé de côté, le spectateur le voit de face; c'est un beau travail, assurément. La vigueur, l'harmonie, le noble caractère et l'habile disposition de l'ensemble frappent dès le premier abord.

Le goût de Rubens a jeté sur le second morceau un reflet bien visible : seulement les types sont plus fins, plus élégants que chez le maître. Une grande roche qui surplombe et une partie du ciel occupent tout le haut de l'image, ce qui est contraire aux principes de Pierre Paul. Nous ne signalerons pas quelques autres différences moins graves. Le Christ a bien la pesanteur et l'inerte abandon de la mort. Sa mère regarde le ciel avec un sentiment de profonde douleur et paraît invoquer l'assistance du juge éternel, comme dans l'œuvre précédente. Madeleine

porte cette magnifique robe de soie jaune que Rubens a coutume de draper autour d'elle. Elle baise la main du grand prophète en versant des larmes et sur la figure de St-Jean roulent aussi des pleurs.

Pendant les cinq années où Van Dyck étonnait ses compatriotes en multipliant les preuves de son talent supérieur, il ne faut pas croire qu'on le laissât tranquille. Les flèches perdues des envieux sifflaient à ses oreilles. Mais s'ils ne l'atteignaient point au cœur, ils troublaient du moins son repos. Schut, Van Hoeck et d'autres jaloux, ses anciens camarades d'atelier, allaient partout le dénigrant. Il peignait d'une façon mesquine, à les entendre; « il ne savait pas manier la brosse et ils lui avaient vu exécuter la poitrine d'un ange grand comme nature avec un petit pinceau »[1]. Le dégoût de ces tracasseries lui avait fait accepter avec empressement l'invitation du prince d'Orange. Elles le déterminèrent bientôt à quitter pour toujours sa patrie.

Mais avant de s'embarquer pour Londres, il essuya une dernière mésaventure, qui fut loin de changer sa résolution. Un certain évêque, nommé Antoine, lui fit dire de passer chez lui pour exécuter son portrait. Ce prélat avait des formes colossales, qui lui eussent permis de jouer le rôle de St-Christophe dans les célèbres processions d'Anvers. Au contraire, Van Dyck était plus grand sous

[1] Campo Weyerman, t. 1er p. 302.

le rapport intellectuel que sous le rapport matériel. Il envoya au palais du prince de l'église tout son attirail de peintre, puis il se présenta lui-même. Son bagage était resté dans une antichambre, où le porteur l'avait placé. Le noble personnage reçut le coloriste sans abandonner son fauteuil de velours vert et ne répondit à ses compliments que par un signe de tête. Ce salut de bélier vexa le grand homme, mais il dissimula son humeur et garda le silence, pour voir comment se terminerait cette farce ecclésiastique. Le prêtre dévisageait l'artiste avec une sainte effronterie, comme un pasteur habitué à régir despotiquement le troupeau des fidèles : mais dans cette lutte de regards, le peintre ne lui laissait aucun avantage. Il finit donc par lui adresser la parole avec l'aménité d'un ours : « N'êtes-vous pas venu, lui demanda-t-il, pour faire mon portrait ? » — « Je me tiens à la disposition de votre Éminence, » repartit Van Dyck ; et s'étant offert une chaise à lui-même, il s'assit tranquillement. L'évêque attendit, le coloriste ne bougea pas. « Mais, s'écria le Goliath tonsuré, pourquoi n'allez-vous point chercher vos instruments ? Comptez-vous que j'irai moi-même ? » — « Comme vous n'avez point commandé à vos domestiques de me les apporter, je pensais, dit le peintre, que vous vouliez me rendre ce service. » Le prélat devint du plus beau rouge cramoisi, et, s'élançant hors de son fauteuil, il vociféra dans un transport de colère : « Antoine, Antoine, vous

n'êtes qu'un petit aspic, mais vous renfermez beaucoup de venin. » Le dessinateur se dirigea vers la porte : il craignait que le pieux colosse ne tombât sur lui et ne l'écrasât de sa pesanteur bénite. Quand il fut près du seuil, il se moqua de l'orgueilleux dignitaire, si indigne du rang qu'il occupait, et lui cria d'un air goguenard : « Antoine, Antoine, vous êtes un volumineux personnage ; mais vous ressemblez à l'arbre qui produit la canelle : l'écorce est en vous ce qu'il y a de meilleur [1]. »

Cependant Charles I[er], grand amateur de peinture, désirait appeler et fixer Van Dyck en Angleterre. Il avait alors pour premier ministre le comte d'Arundel, qui connaissait et protégeait depuis longtemps l'élève de Rubens. Un portrait de Nicolas Lanière, maître de chapelle de Sa Majesté, fait par l'artiste à Anvers, augmenta le désir du prince. Sir Endimion Porter, gentilhomme de sa chambre, lui avait donné une autre toile de Van Dyck, figurant Armide et Renaud. Le favori du monarque pria donc l'habile portraitiste de venir dans la Grande-Bretagne. Il y arriva en 1632, à la fin de mars ou au commencement d'avril, et fut reçu par le roi de la

[1] Campo Weyerman, t. I[er], pages 305 et suiv. L'auteur Hollandais nommé cet individu Antoine Triest : il commet par là une erreur évidente, car Van Dyck a non-seulement peint le portrait du judicieux évêque de Gand, mais il l'a en outre gravé. C'était un habile connaisseur en peinture, Rubens avait exécuté pour lui le Massacre des innocents et la Conversion de St-Paul. Duquesnoy fit son buste et son mausolée.

manière la plus flatteuse. Il lui donna d'abord pour séjour la maison d'Édouard Norgate, protégé du comte d'Arundel, et voulut que toutes ses dépenses fussent à sa charge.[1]

« Son envie de loger confortablement le grand homme est prouvée, dit Carpenter, par une pièce qui se trouve aux archives de l'État et qui est écrite par sir François Windebanke ; elle est intitulée : « *Choses à faire.* » On y trouve cette note : « *Parler à Inigo Jones d'une maison pour Van Dyck.* » On lui assigna bientôt des appartements à Blackfriars, et une résidence champêtre à Eltham, dans le comté de Kent. Ce n'étaient point là les manières de l'évêque Antoine.

L'élégance aristocratique de Van Dyck, les termes choisis dont il se servait et ses mœurs distinguées plaisaient au monarque. Il lui montra sur le champ une faveur peu ordinaire, car il n'avait pas moins de sympathie pour l'homme que pour l'artiste. Souvent il quittait dans sa barque le palais de Whitehall et s'en allait oublier près du peintre les graves questions de la politique. Son esprit se calmait devant les scènes tranquilles imitées par le pinceau. Il examinait d'un œil attentif le travail du glorieux banni. Là du moins les passions des hom-

[1] Ce fait est constaté par un acte sous seing privé, qui porte la date du 21 mai 1632. Voyez *Mémoires et documents inédits sur Antoine van Dyck*, par Hookham Carpenter.

mes n'étaient plus menaçantes : elles ne servaient qu'à inspirer le génie et prenaient un caractère de grandeur poétique, de sublime désintéressement. La douce lumière de l'atelier semblait encore les rendre plus pures.

Au bout de trois mois, le 5 juillet 1632, le prince lui conféra le titre de chevalier. Il lui fit en outre présent d'une chaîne d'or, à laquelle était suspendu son portrait, environné de diamants. Il avait déjà peint le monarque en pied, ayant près de lui l'héritier du trône et la Reine qui tient dans ses bras la princesse Marie : cette œuvre excellente orne le château de Windsor. Il avait même exécuté une autre image en pied du roi et une effigie moins grande de la reine.

Van Dyck eut toujours la passion des héros et des tyrans, un goût très-vif pour les plaisirs de l'amour. Dès son arrivée à Londres, il se laissa exalter par les belles formes de Lady Venetia, femme de son ami et protecteur, sir Kenelm Digby. Quatre fois dans une seule année, cet admirable modèle communiqua ses enchantements à son pinceau. Une des toiles nous l'offre sous les attributs de la Prudence, et mérite le nom de chef-d'œuvre [1]. Lady Venetia mourut subitement le 1er mai 1633. L'artiste voulut encore la peindre sur son lit funèbre. Il lui donna l'expression d'un tranquille sommeil :

[1] Elle est au château de Windsor.

sa pâleur dénote seule qu'elle n'est plus de ce monde. A côté d'elle se trouve une rose fanée, emblème de sa grâce et de sa fragile existence. Pour l'impassible nature, la fleur qui vit un jour, loin de tous les regards, et la femme que le poète adore, ont absolument le même prix.

Pendant les deux premières années que Van Dyck passa en Angleterre, le Roi fit, pour ainsi dire, un usage continuel de son pinceau [1]. Il lui accorda, le 17 octobre 1633, une pension annuelle de deux cents livres sterling. L'exemple de Charles entraina toute la noblesse : on rechercha l'honneur d'être peint par l'artiste et de le protéger. Cette affluence permit au grand homme de vivre dans le luxe et les plaisirs. « Accoutumé de bonne heure à voir le faste que déployait Rubens, ayant habité, pendant son séjour en Italie, les palais des nobles amateurs, il en avait gardé une secrète affection pour toutes les jouissances de la richesse et de la vanité. Lorsqu'il était à Rome, il menait déjà si grand train et portait un si brillant costume, qu'on le nommait d'ordinaire : *Il pittore cavaleresco* » [2]. Les seigneurs qui se pressaient maintenant à sa porte lui fournirent les moyens d'étaler un bien autre équipage. Il tenait table ouverte pour ses amis et pour les personnes dont il copiait la figure. De nombreux

[1] Les paiements indiqués sur les registres de la trésorerie constatent ce fait.

[2] Carpenter, p. 36.

domestiques, des carosses, des chevaux, lui donnaient l'apparence d'un prince. Sa toilette, son ameublement, tous les détails de son intérieur étaient en proportion. Il rivalisait fièrement avec les ducs et les lords. On trouvait chez lui des musiciens et des chanteurs, qui égayaient ses modèles et ses convives [1]. Ce fut bientôt une nécessité pour les élégants d'aller voir son atelier. Le monarque lui-même lui rendait fréquemment visite.

Mais une dépense qui égalait à elle seule toutes les autres, c'étaient ses libéralités en amour. Ses maîtresses [2] puisaient hardiment dans sa bourse et les lois du bon ton lui défendaient de compter avec elles. Sa nature voluptueuse l'en eût d'ailleurs empêché. Sentant sa faiblesse, il a peint plusieurs fois le dramatique épisode de Samson livré aux Philistins et l'aventure moins cruelle de Renaud.

Presque toutes les grandes salles des châteaux d'Angleterre furent bientôt peuplées de ses images. Les portraits qu'il fit alors, pendant les premières années de son séjour, passent pour être les meilleurs : la verve et le soin, l'expression et les qualités matérielles s'y trouvent réunis. Mais peu à peu il prit l'habitude de travailler plus rapidement. De Piles nous donne sur ses procédés de si curieux dé-

[1] Campo Weyerman, t. Ier, p. 308.

[2] Une d'entre-elles, Marguerite Lemon, paraît avoir été une femme d'une grande distinction ; Van Dyck fit son portrait, que Hollar, Gaywood, Lommelin et Marin ont gravé. *Hookham Carpenter.*

tails que nous devons transcrire le passage. « Le fameux Jabach, connu de tous les amateurs des beaux-arts, qui était ami de Van Dyck, et lui avait fait faire trois fois son portrait, m'a conté qu'un jour, parlant à ce peintre du peu de temps qu'il mettait à faire ses portraits, il lui répondit qu'au commencement il avait beaucoup travaillé et beaucoup peiné ses ouvrages, pour sa réputation et pour apprendre à les faire vite dans un temps où il travaillait pour sa cuisine. Voici quelle conduite il m'a dit que Van Dyck tenait ordinairement : il donnait jour et heure aux personnes qu'il devait peindre, et ne travaillait jamais plus d'une heure par fois à chaque portrait, soit à ébaucher, soit à finir, et son horloge l'avertissant de l'heure, il se levait et faisait la révérence à la personne, comme pour lui dire que c'en était assez pour ce jour-là, et convenait avec elle d'un autre jour et d'une autre heure : après quoi son valet de chambre lui venait nettoyer ses pinceaux et lui préparer une autre palette, pendant qu'il recevait une autre personne à qui il avait donné heure. Il travaillait ainsi à plusieurs portraits en un même jour, avec une vitesse extraordinaire. Après avoir légèrement ébauché un portrait, il faisait mettre la personne dans l'attitude qu'il avait auparavant méditée, et avec du papier gris et des crayons blancs et noirs, il dessinait en un quart d'heure sa taille et ses habits, qu'il disposait d'une manière grande et avec un goût exquis. Il donnait

ensuite ce dessin à d'habiles gens qu'il avait chez lui, pour le peindre d'après les habits mêmes que les personnes avaient envoyés exprès, à la prière de Van Dyck. Les élèves ayant fait d'après nature ce qu'ils pouvaient aux draperies, il passait légèrement dessus et y mettait en très-peu de temps, par son intelligence, l'art et la vérité que nous y admirons. Pour ce qui est des mains, il avait des personnes à ses gages, de l'un et de l'autre sexe, qui lui servaient de modèles[1]. » Il retenait souvent à dîner ses clients aristocratiques, afin de mieux étudier leur physionomie et de retoucher leur portrait dans une dernière séance, lorsque leur visage était encore animé par la joie du festin.

Quelle que fût son activité, il n'aurait pu faire seul les nombreux travaux qu'on lui demandait. Trois élèves d'un talent remarquable devinrent ses collaborateurs. Le premier, qui passe pour être né à Dunkerque et se nommait Jean de Reyn, avait été formé par lui-même dans son atelier d'Anvers. Il l'accompagna en Angleterre comme son aide fidèle et y resta jusqu'à la mort du grand peintre. C'était un de ces hommes de talent si timides, qu'ils ont toujours besoin d'un patron. David Beek, quoique né en 1621, rendit quelques services à Antoine[2]; la nature lui avait donné un talent facile et rapide,

[1] De Piles, *Cours de peinture par principes*; Paris 1708, p. 291 et suivantes.

[2] Il n'avait que 20 ans, lorsque Van Dyck termina sa carrière.

qui se développa de bonne heure. Charles Ier, lui dit un jour : « Parbleu Beck, je crois que vous pourriez peindre à cheval et en courant la poste [1] ! » Un nommé Jacques Gandy, plus habile que fameux, le seconda encore de son pinceau. Ses portraits sont presque aussi beaux que ceux de Van Dyck luimême. Le marquis d'Ormond l'ayant emmené en Irlande, sa gloire s'est enfouie dans les châteaux de cette île peu visitée.

Mais leur secours ne suffit pas au prodigue flamand pour soutenir son luxe royal. Les guinées passaient à travers ses doigts, comme à travers les mailles d'un filet. Un jour qu'il était en train de peindre Charles Ier, le roi causant avec le comte d'Arundel du mauvais état de ses finances, remarqua que l'artiste l'écoutait de toute son attention. « Et vous, chevalier, lui dit-il en souriant, connaissezvous l'embarras de chercher quelques milles livres ? » — « Oui, sire, répartit Van Dyck ; lorsqu'on tient table ouverte pour ses amis et qu'on ne ferme jamais sa bourse à ses maîtresses, on fait souvent connaissance avec le fond de son tiroir [2]. »

Le travail n'étant pas assez productif au gré de ses désirs, de son avidité insatiable, il voulut tirer d'une autre source l'argent qui lui manquait. Pendant que Rubens était à Londres, un alchimiste

[1] Campo Weyerman, t. 2, p. 171.
[2] Campo Weyerman, t. Ier, p. 312.

nommé Brendel vint le trouver et lui offrit la moitié des immenses trésors qu'il allait bientôt acquérir, s'il voulait seulement lui faire faire un laboratoire et l'aider dans ses recherches. Mais le fin diplomate ne se laissa pas séduire. Il ouvrit la porte de son atelier, montra au charlatan ses ouvrages et lui dit d'un ton moqueur : « Vous venez trop tard, mon brave homme; il y a longtemps que j'ai découvert la pierre philosophale. Ma palette et mes pinceaux valent mieux que votre secret. » Van Dyck ne fut pas aussi sage. Il devint la dupe des chimistes polonais, des vagabonds allemands et des filous italiens : c'était dans cette noble société qu'il travaillait au grand-œuvre! Ses gains légitimes s'évanouissaient en fumée, ou allaient garnir les poches des mécréants. Les vapeurs malsaines des fourneaux minaient sa constitution peu robuste.

De toutes les passions mauvaises, la cupidité est celle qui dégrade le plus les hommes. Elle finit par communiquer à Van Dyck, le peintre élégant, une sorte de platitude bourgeoise. Comme il exécutait un jour le portrait de Henriette de France et copiait ses belles mains avec une attention toute particulière, la princesse lui demanda pour quel motif il les soignait plus que son visage : « Parce que j'attends de ces mains admirables, dit l'artiste, une récompense généreuse et digne de leur perfection. » Decamps trouve cette réponse charmante!

Van Dyck aimait lady Stanhope, qui était amou-

reuse d'un autre. Il fit son portrait et l'accabla de ses galanteries pendant l'ouvrage. Mais quand il fallut le payer, il entra en dispute avec elle, et lui déclara que si elle ne lui donnait point la somme demandée, il enverrait le tableau à un acheteur moins parcimonieux. Un boutiquier ne se fût pas autrement conduit.

La débauche, le goût du luxe et l'alchymie ne ravalaient pas seulement son caractère, ils affaiblissaient de jour en jour son organisation. Pour subvenir aux dépenses de son libertinage et de ses divertissements nocturnes, il finissait d'épuiser ses forces par un labeur trop soutenu. Deux portraits, où il s'est peint lui-même, causent au spectateur une profonde émotion. L'un nous le montre frais, souriant, vermeil, portant dans son regard les espérances de la jeunesse[1]. D'épais cheveux blonds entourent son élégant visage. Un faible duvet ombre à peine sa lèvre supérieure. La peinture même est grasse, rosé, brillante, a une sorte de physionomie printannière. Il est là devant nous, dans toute sa puissance, l'homme de talent auquel les orages, les folles passions et les tristesses de la vie n'ont rien fait perdre encore des ressources que la nature octroie à ses favoris, pour leur bonheur et pour leur gloire.

Sur l'autre portrait, le charme juvénile a disparu[2]. L'œil, naguère si vif et si doux, est terne comme

[1] Cette image se trouve à Florence.

[2] On le voit au musée du Louvre.

le désenchantement ; des paupières rougeâtres et fatiguées enveloppent une prunelle mate. Où est-il ce regard joyeux et plein d'attraction, qui nous avait d'abord séduits ? Il paraît, hélas ! considérer l'avenir comme un sol aride, comme un défilé sans issue. La maigreur des joues, le front soucieux, la teinte maladive de la peau trahissent les ravages d'une existence à la fois laborieuse et tourmentée. La chevelure n'a plus son éclat, son abondance première ; elle s'est raréfiée avec les ans, elle a perdu son lustre et atteste, par sa confusion, les mœurs désordonnées du peintre. Une chemise et une veste de velours, sur laquelle pend une chaîne, composent tout son costume. On en remarque la négligence et la distinction : c'est le deshabillé coquet d'un homme du monde après une nuit voluptueuse. Autour de l'image flotte une vapeur d'or et le tableau a un aspect radieux. C'est comme le génie du peintre illuminant les ruines de sa constitution délabrée, formant un crépuscule poétique à ses jours sur le déclin. Oh ! s'il avait pu revoir alors la tête sereine tracée vingt ans auparavant ! De quel effroi l'eût pénétré une si cruelle métamorphose ! Quelles réflexions amères lui eût inspiré la formidable puissance, qui, avant d'exécuter l'homme, le mutile peu à peu et lui arrache la vie lambeau par lambeau !

Ce fut vers cette époque cependant qu'il mit au jour une de ses productions les plus belles, les plus

extraordinaires. Je veux parler du magnifique portrait de Charles Stuart, qui orne la collection du Louvre [1]. Il semble que le monarque se soit perdu à la chasse et que fatigué d'une longue course, ignorant où il se trouve, il soit descendu de cheval. Derrière lui deux pages tiennent la noble bête. Les derniers arbres de la forêt projettent leur ombre sur ce groupe. On aperçoit au loin les flots d'une mer tranquille, où un navire fuit à pleines voiles. Les traits du malheureux souverain expriment cette faiblesse morale et ce courage guerrier, qui forment en lui un mélange si intéressant. Il regarde le spectateur, dans une attitude exquise, la main droite sur le pommeau d'une grande canne, la main gauche sur la hanche. On dirait que le peintre a prévu la fuite du monarque et les heures d'angoisse qu'il devait passer au bord du détroit, cherchant des yeux un vaisseau libérateur qui pût le conduire en France. Hélas! les vents l'emportent, cet espoir suprême! Les voiles s'amoindrissent et vont bientôt disparaître dans la brume de l'horizon [2].

. . . .

[1] Le mémoire qui le mentionne fut présenté au roi par Van Dyck à la fin de l'année 1638. Le peintre en demandait deux cents livres et n'en obtint que cent, Charles étant alors forcé de faire des économies.

[2] Comme le personnage qu'il représente, ce tableau a eu la plus singulière destinée. « Sous prétexte que le page qui accompagna Charles Ier dans la fuite de ce monarque était un *Du Barry* ou *Barrymore*, on fit acheter à Londres, à la comtesse Du Barry, le beau portrait que nous avons à présent dans le Museum. Elle fit

En dépit de son sujet, ce travail a l'importance d'un morceau d'histoire ; les années ont suffi d'ailleurs pour changer son caractère primitif.

Entraîné par son amour de l'or, Van Dyck n'exécuta guère que des effigies, pendant qu'il habitait la Grande-Bretagne. Il composa seulement neuf ou dix peintures d'un autre genre[1] ; dans plusieurs même les personnages n'étaient que des portraits entourés d'attributs ou ornés de costumes historiques. Les tableaux de Rubens qui couronnaient la salle des banquets à Whitehall faisaient naître en lui une émulation et un regret bien légitimes. Il aurait voulu entreprendre aussi quelque œuvre étendue et imposante. Il offrit donc au roi, par l'intermédiaire de sir Kenelm Digby, de peindre sur les murs latéraux l'histoire du fameux ordre de la Jarretière. Le monarque trouva le projet excellent et lui fit aussitôt commencer les esquisses. Il lui indiqua, entr'autres scènes, l'institution de l'ordre par Édouard III, la procession des chevaliers en grand costume, la cérémonie usitée pour l'installation de chaque membre et la fête de St-Georges. Mais quand

placer le tableau dans son salon, et quand elle voyait le roi incertain sur la mesure violente qu'il avait à prendre pour casser son parlement et former celui qu'on appela le parlement Maupeou, elle lui disait de regarder le portrait d'un roi qui avait fléchi devant son parlement. » *Mémoires de Mme Campan*, t. 1er, p. 35. On croyait alors, comme on voit, que le tableau représente la fuite de Charles Ier, mais c'est une erreur.

[1] Bellori en fait l'énumération dans sa biographie de Van Dyck.

il fallut fixer le prix, Van Dyck demanda une somme tellement exorbitante que Charles renonça immédiatement à un dessein trop coûteux. Selon Bellori, le peintre aurait exigé 75,000 livres, selon Graham 80,000, ou deux millions de notre monnaie. On a peut-être grossi le chiffre, mais il fut sans doute considérable, puisque le souverain eut peur [1]. Les affaires du royaume ne lui permettaient pas de prodiguer ainsi l'argent.

Pour enlever le peintre à ses homicides débauches, à ses ruineuses spéculations, Charles lui fit épouser une jeune personne très-belle qui se nommait Marie Ruthven. Elle était fille de Patrick Ruthven, médecin habile et comte de Gowrie. Impliqué dans une conspiration, il avait longtemps habité les cachots de la Tour. La justice dépouille ceux qui lui passent par les mains et la famille Ruthven ne possédait plus que son grand nom. Marie occupait un emploi à la cour de la Reine Henriette, où elle avait été élevée. Les présents du roi devaient former toute sa dot; mais elle était alliée à d'illustres familles, ayant pour tantes la duchesse de Montrose, la duchesse de Lenox et la comtesse d'Athol [2].

Cependant l'horizon de l'Angleterre devenait

[1] Bellori prétend que l'artiste devait seulement exécuter des cartons de tapisseries. La somme même réclamée par Van Dyck me semble prouver le contraire.

[2] Carpenter, p. 58.

chaque jour plus sombre et plus menaçant. Les coffres du monarque étaient vides et l'on entendait craquer les rouages politiques près de se briser. Les fonds arrivaient lentement à la bourse de l'artiste. Il résolut de quitter l'Angleterre et d'aller chercher fortune. En 1640, vers le commencement de l'automne, il s'embarqua pour la Flandre avec sa gracieuse compagne. Il fut très-bien reçu à Anvers. Pendant qu'il y séjournait, il apprit que le roi de France voulait orner de peintures la galerie du Louvre. Il part aussitôt, espérant qu'on le chargera de ce travail, comme on avait chargé Rubens de décorer le Luxembourg. Mais Poussin, mandé par Louis XIII, était arrivé d'Italie et se disposait à commencer l'ouvrage. On remercia donc le peintre belge, qui passa inutilement deux mois à Paris. Quand Vouet se fut débarrassé de ce compétiteur trop dangereux, il se délivra de Poussin, et un homme médiocre l'emporta sur deux grands hommes. C'était dans l'ordre. Van Dyck retourna en Angleterre.

Les troubles du royaume avaient augmenté pendant son absence. Le long parlement ne tarda point à se réunir et à mettre en accusation lord Strafford. Au mois de mars 1641, la famille royale se dispersa; l'infortuné souverain chercha un refuge dans la cité d'York et sa femme traversa la mer. Le chagrin accabla Van Dyck : les malheurs d'une famille qu'il aimait et qui l'avait si noblement protégé, les ca-

tastrophes publiques et ses douleurs particulières se réunirent pour épuiser sa constitution affaiblie. On voyait sur sa figure que la lutte ne se prolongerait pas. Le roi Charles, après son retour d'Écosse, fut attendri par les souffrances du peintre, malgré la déplorable situation où il se trouvait lui-même. Il promit une gratification de 300 livres sterling à son docteur, s'il guérissait le malade. Ses efforts et sa science furent inutiles. Le 1er décembre, Marie Ruthven accoucha d'une fille, seule héritière de Van Dyck. L'artiste expira le 9 du mois, en son logis de Blackfriars. Il avait quarante deux ans. Le surlendemain on l'enterra dans le chœur de l'ancienne cathédrale St-Paul, près du tombeau de Jean de Gand. L'incendie a plus tard dévoré sa sépulture. Il ne reste de lui que ses toiles immortelles.

Le 1er décembre, il avait fait son testament, déposé à *Doctor's Commons*[1]. Un de ses legs nous apprend que, outre sa fille légitime, il avait une fille naturelle appelée Marie Thérèse, qui habitait Anvers. Malgré ses dissipations, il possédait encore plusieurs centaines de mille francs. Il partagea tous ses biens entre sa femme, ses sœurs et ses deux filles. Mais tels furent les troubles produits par la révolution d'abord et ensuite par la guerre avec la Hollande, que les héritiers prirent seulement copie

[1] Carpenter donne le texte de cette pièce officielle, rédigée en anglais.

de l'acte en 1663, au bout de vingt-deux ans. Ils s'étaient, selon toute vraisemblance, depuis longtemps distribué les fonds, terres et autres valeurs. Il ne s'agissait plus dès lors que de recouvrer autant que possible les sommes qui étaient dues à l'artiste. Cette revendication traîna en longueur ; 62 ans après la mort de Van Dyck, l'affaire n'était pas terminée.

La femme du grand homme se montra aussi peu jalouse de garder son nom, que la femme de Rubens. Elle épousa en secondes noces sir Richard Pryse de Goggerdan, baronet, qui lui-même avait déjà été marié. Elle ne lui donna point d'enfants.

Justiniana, la fille qu'elle avait eue de Van Dyck, épousa aussi un baronet. Charles II lui accorda en 1661 une rente viagère de deux cents livres, qui fut d'abord très-irrégulièrement payée. Elle adressa donc une plainte au roi, lui disant que cette pension était sa seule et unique ressource. Le monarque fit droit à sa demande, où si l'on aime mieux, à sa prière. Le mari de Justiniana portait le nom de Stepney : leur dernier descendant mourut en 1825.

Van Dyck a reproduit lui-même à l'eau forte une vingtaine de ses portraits, trois tableaux et le buste de Sénèque d'après un marbre antique. Ces gravures ne sont pas de celles qui plaisent à la foule : l'exécution en est rude et l'aspect désordonné. Mais quelle expression dans les figures ! Quelle vie dans

les regards! Quelles poses faciles et naturelles! On retrouve là toutes les qualités du grand peintre, sauf le charme du coloris [1].

Malgré la promptitude avec laquelle Van Dyck animait ses toiles, pendant la seconde partie de sa carrière, beaucoup de personnes regardent les portraits qu'il fit alors comme les plus beaux de tous. L'inspiration y domine et couvre de son opulence la légèreté du travail. L'artiste eut donc le bonheur de mourir à propos, avant l'heure où le génie tombe en défaillance. Son pays natal lui avait toujours été funeste : de longues commotions allaient bouleverser sa patrie adoptive. Sa lèvre effleura seulement la coupe amère : il ne but pas le fond de la liqueur empoisonnée.

[1] Carpenter donne de nombreux détails sur les eaux fortes de Van Dyck.

CHAPITRE VIII.

Jacques Jordaens.

Jordaens a été mal apprécié. — Son Christ chassant les vendeurs du temple — Naissance du peintre à Anvers. — Il se marie de bonne heure et embrasse le calvinisme. — Il devient le plus éblouissant des coloristes. — Différences entre sa manière et celle de Rubens. — Ses splendides tableaux de genre — Il meurt très-vieux.

Rubens n'eut pas seulement la gloire de cultiver tous les genres, il eut encore celle d'inspirer les talents les plus divers. Dans sa fougue panthéïstique, il avait embrassé la nature sous les mille formes où s'incarne sa puissance. De ces vigoureux embrassements sortit une race multiple, ardente et infatigable. Les traditions religieuses, l'histoire, les scènes d'intérieur, le paysage, la vie rustique,

les animaux, les fleurs, la gravure, la sculpture. l'architecture, ils abordèrent tous les sujets, s'occupèrent de tous les arts pour tout métamorphoser. Jamais grand homme ne conquit l'avenir à la tête d'un plus brillant cortége. Sauf un très-petit nombre, ses élèves ne sont pas appréciés selon leur mérite. On a les idées les plus imparfaites sur leur valeur personnelle et sur les rapports qui les unissent à leur chef. Après Van Dyck, l'ombre commence. Nous tâcherons de familiariser nos lecteurs avec cette troupe majestueuse.

Jacques Jordaens n'est pas le moins digne d'intérêt parmi ceux qui la composent. Nul historien, nul critique n'a saisi le caractère de ses ouvrages. On les a loués d'une manière vague et insignifiante. Nous ne parlons, bien entendu, que des auteurs morts, ce peintre n'ayant donné lieu en France à aucun travail contemporain. Cela m'étonne, je l'avoue, car il est peut-être mieux représenté au Louvre que dans toute autre galerie.

Quel visiteur n'admire le tableau de ce maître, où Jésus chasse du temple les marchands qui le souillent? Pâle, la barbe et les cheveux incultes, il lève le fouet vengeur. Son type est bien celui d'un homme que dévore sa pensée: la noblesse des traits s'accorde avec la noblesse de l'expression. La colère même prend sur sa figure un air de tristesse et de douceur. Au fort de son indignation, une miséricorde céleste modère encore sa main. Sa belle sta-

ture, ses formes sveltes et harmonieuses, son attitude imposante achèvent de lui donner un caractère sublime. On croit lui entendre dire comme dans l'évangile selon St-Mathieu : « Ma maison est une maison de prière, et vous en avez fait une caverne de voleurs! » Ce qui montre qu'à toutes les époques, les trafiquants ont inspiré un souverain mépris.

En face de cette menaçante apparition de la justice, la tourbe des vendeurs semble plus laide et plus triviale. Ils forment une scène comique, pleine de puissance et de désordre. Ici un vieillard tombe à la renverse, entraînant le fauteuil où il méditait quelque artifice. Là, une vieille remet ses poules dans leur cage, afin de les emporter; elle jette au Christ des regards moqueurs et insolents. Blâmer les honnêtes subterfuges du commerce, maudire un brigandage si lucratif, autorisé par les lois, c'est de la démence! Au diable soit le fou, l'utopiste, le rêveur, la tête creuse! Ainsi pense la matrone et sa figure exprime sa juste indignation. Toute la bande partage ses sentiments. Un homme en cheveux gris vocifère contre Jésus, dont il évite néanmoins les coups. Cette grosse femme vêtue de rouge, portant un gros enfant blond, imite sa prudence. Un jeune garçon est culbuté la tête en bas, les jambes en l'air : un autre grimpe à une colonne. Des ânes, des bœufs, des chiens, des moutons, de la volaille, s'agitent pêle-mêle dans la foule avide. Derrière le Christ, une femme emporte sur sa tête une corbeille

de fruits, en souriant d'un air goguenard. Se moque-t-elle des vendeurs consternés, ou du Fils de Dieu qui les châtie? son fardeau est la meilleure réponse : *Fervet avaritiâ, miserâ que cupidine pectus.*

Dans un coin, trois mendiants, trois têtes admirables, considèrent la punition et l'effroi des marchands avec un air de satisfaction railleuse, qu'il serait impossible de mieux exprimer. L'un d'eux surtout a une attitude et une mine triomphantes, où la haine prend les traits du sarcasme. Ce sont les deshérités du monde, jouissant des malheurs et des craintes qui tourmentent les favoris du hasard. L'égalité dans l'infortune les console de leur misère, attendu que le privilége dégrade notre espèce en haut de la société comme en bas.

Quatre Pharisiens, placés dans deux tribunes, examinent la scène tumultueuse. Gras, vermeils, lustrés, bien vêtus, ils sont la personnification de la ruse et de l'égoïsme. La fatuité d'un injuste bonheur s'étale sur leur visage. Nul éclair de sympathie, de charité, n'illumine leur œil sec et dur. Ce sont des vautours à face humaine, cherchant une proie sans défense, car ils n'aiment guère la lutte, et leur bassesse n'a d'égale que leur lâcheté. Hommes de loi sans scrupules, ambitieux sans miséricorde, faux Césars, hypocrites serviteurs du ciel, qui vous engraissez de rapines, comme Jordaens vous a compris! Le fouet du Sauveur lui-même n'était pas plus redoutable que son pinceau. Les Pharisiens

épient le grand martyr avec une perfide attention : ils semblent calculer chaque pas qu'il fait vers sa ruine. Chaque victoire le conduit effectivement au supplice : l'heure approche où son agonie même servira de jouet à leur triomphe, où, avec une ironie impitoyable, ils écriront sur le bois sanglant : « Jésus de Nazareth, roi des Juifs. »

L'exécution dans ce tableau n'est pas inférieure à la pensée : agencement, dessin, couleur, tout flatte les regards. C'est une œuvre comique et sérieuse en même temps, d'une inspiration plus haute que celle de Rabelais. La forme a plus de netteté, de meilleures proportions que chez le violent satirique. La puissance de Shakespeare anime cette toile : on y retrouve sa profondeur et sa verve amère. « Jaune, brillant, précieux métal ! Avec ce peu que je tiens, on ferait paraître blanc le noir, la laideur belle, l'injustice équitable, la bassesse magnanime, la vieillesse florissante, la lâcheté courageuse. Ah ! Dieux, pourquoi cela ? Pourquoi cela, grands Dieux ! Cette abjecte matière entraîne loin de vous vos prêtres et vos serviteurs, enlève l'oreiller sous la tête du brave, fabrique et détruit des religions, bénit les maudits, fait adorer le lépreux tout blanchissant de dartres, place les filous au banc des sénateurs et leur assure les mêmes titres, les mêmes génuflexions, le même encens : voilà ce qui détermine à se marier la veuve inconsolable, ce qui purifie, embaume et décore de son ancien avril celle

qui ferait rendre gorge à un hôpital et soulèverait le cœur du malade rongé par les ulcères [1]! » Tombe, éclate et foudroie, terrible colère du poète!

La magnifique page qui nous occupe est le résultat d'une inspiration protestante. L'auteur avait embrassé les doctrines de la Réforme. Sous l'image des vendeurs du temple, il figurait sans doute les simoniaques et la cour de Rome. Le Messie vengeur, c'est Luther châtiant le clergé catholique. La verve a cette fois changé de parti.

Jacques Jordaens était pourtant né à Anvers d'une famille orthodoxe, le 20 mai 1593. Il fut baptisé dans la cathédrale [2]. Son père, qui portait le même prénom que lui, était marchand de toiles: sa mère s'appelait Barbara van Wolschaten. A l'âge de quatorze ans, on le mit chez Adam van Oort, pour apprendre la peinture; il ne fut donc réellement pas le condisciple de Rubens, comme on le prétend d'habitude, puisqu'il entra dix ou douze ans plus tard chez leur maître commun. On ne sait à quelle époque il le quitta et reçut les premières leçons du chef de l'école anversoise. La confrérie de St-Luc l'admit au nombre de ses membres, pendant l'année 1615. Quoique fort jeune, il était épris d'une sérieuse passion qui lui faisait rêver le mariage. Catherine van Oort, la fille de son ancien patron, l'avait consolé des injures et des mauvais traitements

[1] Timon d'Athènes, acte IV, scène III.

[2] Registres de l'église Notre-Dame.

de son père. Il n'avait depuis lors cessé de la voir ; et l'aimable jeune fille entretenait par une coquetterie bien naturelle le sentiment qu'elle avait inspiré. Le 15 mai 1616, il eut la joie de l'épouser dans la cathédrale, preuve qu'il n'avait pas encore abjuré sa croyance première [1]. Cette union l'empêcha de partir pour l'Italie; ayant caressé longtemps le projet de visiter la Péninsule, il regretta toujours de n'avoir pu l'accomplir, et afin de se dédommager, il étudia soigneusement les œuvres méridionales qui lui tombèrent sous les yeux; Bassan, Caravage, Titien et Paul Véronèse étaient les grands hommes qu'il préférait. Campo Weyerman déplore qu'il se soit enveloppé de si bonne heure dans les draps du lit conjugal et n'ait pas traversé les Alpes : tous les critiques ont à la file exprimé le même regret. Leur douleur m'attendrit sans me gagner. Je ne vois point ce que l'artiste flamand aurait pu acquérir sur la terre des papes; il en serait revenu moins libre et moins original : sa manière me semble complète.

Peu de temps après son mariage, il embrassa les doctrines de la Réforme : sa femme et son beau père suivirent son exemple. Aucun de ses enfants n'est donc mentionné sur les registres baptismaux des églises catholiques, où la population anversoise fait encore dévotement ses prières.

[1] Registres de l'église Notre-Dame.

Si l'on en croyait Sandrart, Jordaens aurait excité la jalousie de Rubens, non-seulement parce qu'il l'égalait sous le rapport du coloris, mais parce qu'il rendait mieux les passions et observait plus fidèlement les vraisemblances. Une occasion de nuire à son élève s'étant donc offerte, il ne la laissa point échapper : il s'agissait de peindre à la gomme, pour le roi d'Espagne, des cartons de tapisseries. Le plus vigoureux de tous les artistes pensa que l'usage de la détrempe gâterait la main de son jeune rival et affadirait sa couleur. Il exécuta en conséquence de petits modèles à l'huile et chargea son disciple de les copier dans la proportion qu'ils devaient avoir. Jordaens accomplit la tâche avec son habileté ordinaire, mais il ne put retrouver ensuite la chaleur, l'énergie et le flou de son pinceau. Voilà le commérage de l'auteur allemand; il suffit de lui répondre, comme l'a déjà fait Weyerman, que les derniers tableaux du maître ont l'éblouissante et incomparable vigueur des premiers.

Une de ses gloires est en effet d'avoir atteint les limites extrêmes de la magnificence dans le coloris. Son chef d'atelier n'a pas lui-même été aussi loin, ou parce qu'il ne voulait pas, ou parce que ces tours de force lui semblaient des excès et qu'il avait peur de rendre ses nuances trop crues. Ses tableaux sont toujours harmonieux relativement à ceux de Jordaens. Celui-ci n'avait pas les mêmes scrupules et rien ne limitait son audace. Quelques-unes de ses

toiles frappent d'étonnement. Je citerai en premier lieu la *Vocation de St-Pierre*, qui orne une chapelle de l'église St-Jacques, à Anvers. Tout y resplendit de la manière la plus étonnante, les chairs, les costumes, le ciel, les terrains, les accessoires. Les divers plans ont le même éclat : au troisième, un admirable effet de lumière attire les regards sur le visage d'un pêcheur. Ainsi Jordaens n'a pas recouru au charlatanisme du clair obscur pour produire de vives saillies : sans imiter Caravage, il a obtenu de bien plus merveilleux résultats. La perspective est parfaitement rendue : chaque chose se trouve à sa place et néanmoins des torrents de lumière inondent les objets, qui ne les réfléchissent pas moins énergiquement. Sous les brumes du nord, le peintre a deviné l'opulence du soleil africain. Parmi les types, je recommanderai celui d'un matelot, qui porte un bonnet bleu.

Le musée de Bruxelles renferme un autre prodige du même artiste. Il représente allégoriquement l'automne. La composition est trop singulière pour qu'on puisse la décrire. Tous les éloges que nous venons de donner au tableau précédent, celui-ci les mérite : comme vigueur de tons, relief, habiles contrastes, on n'a certainement jamais été plus loin. Il surprend, éblouit les yeux, sans les choquer par des effets trop durs. Cette couleur somptueuse est en outre pleine de vérité : elle ne rappelle d'aucune manière les fantastiques mélanges de l'école anglaise.

Rubens et Jordaens n'ont pas, à l'égard du coloris, les mêmes procédés. Ils combinent différemment la lumière et l'ombre. Rubens les dispose en grandes masses, peu nombreuses. Jordaens restreint et multiplie les dernières : ses tableaux offrent donc un aspect plus varié, plus chatoyant, mais aussi moins majestueux, moins agréable. Rubens est, pour ainsi dire, un auteur à nobles phrases, à longues périodes; Jordaens un écrivain à style bref, à sentences courtes et fermes. Tout juge compétent trouvera le maître plus doux, plus grave, plus harmonieux; il a quelque chose d'épique et d'homérique. Jordaens l'éclipse parfois, en se servant de moyens révolutionnaires : ses pages sont plus dures à l'œil, les contrastes y sont plus marqués. Jamais la couleur locale ne se montre aussi pure dans ses œuvres que dans celles de Rubens. Il peignait un peu comme Lucain faisait des vers.

Les historiens nous apprennent qu'il travaillait avec une grande rapidité. « Son pinceau était si prompt, dit Campo Weyerman, qu'il a rempli de ses tableaux non-seulement la Belgique et la Hollande, mais les contrées voisines, ce qui en a fait baisser le prix, attendu que la rareté augmente celui de toutes choses. Ses ouvrages sont coordonnés d'une manière à la fois grande et naturelle : on observe beaucoup de fermeté dans le dessin des nus, beaucoup de largeur dans les plis des étoffes : le travaïl est parfait, surtout en ce qui regarde la cou-

leur. Si on voulait énumérer ses peintures, il ne faudrait pas moins d'un volume [1]. » On prétend qu'il fit en six jours un vaste paysage, où Pan et Syrinx étaient représentés de grandeur naturelle.

Gustave Adolphe, le sauveur de l'Allemagne protestante, un de ces cœurs héroïques dont notre époque est malheureusement trop dépourvue, chargea le peintre calviniste de représenter la Passion en douze tableaux. On ne sait pas quel en était le caractère; mais je me figure qu'ils avaient un sens voilé, comme le dramatique épisode du Louvre. Quoiqu'il se fût déclaré pour les doctrines de Luther, Jordaens fournit un bon nombre de toiles au clergé papiste [2]. Eh! bien, ces toiles forment deux catégories : les unes contiennent de mystérieux dédains, les autres manquent d'inspiration ou de gravité. Les peintures soi-disant religieuses du musée d'Anvers font naître le sourire. La Cène a l'air d'un pique-nique de joyeux lurons : que la moindre cause de gaieté survienne, et ces larges faces, où le vin a répandu sa pourpre, vont se dérider et s'épanouir. St-Jean a toutes les peines du monde à rester sérieux : le masque de Judas est une véritable charge. Le Christ, dans sa laideur, paraît plus ennuyé qu'il ne convient. Belle exécution du reste, couleur éclatante et pleine de vigoureux contrastes.

[1] Campo Weyerman, t. Ier, p. 383.

[2] Anvers, Malines, Lierre, Furnes, Dixmude et Tournay lui demandèrent surtout des œuvres pieuses pour leurs églises.

L'Ensevelissement du Christ présente un effet burlesque. Par suite d'une disposition calculée peut-être à dessein, le Rédempteur semble avoir la tête en bas et les jambes en haut. On dirait que les apôtres le jettent avec mépris dans sa tombe, comme un vil cadavre. Cela ne rappelle-t-il point les apostrophes luthériennes, où l'on reproche aux catholiques d'avoir une seconde fois crucifié le Messie, de l'avoir plongé dans un nouveau sépulcre, d'où il sortira moins facilement que du premier ?

Les quatre évangélistes, placés au Louvre, sont encore une vraie parodie. Un pupitre fixé devant eux porte un manuscrit ouvert. On dirait des chantres de village, qui, par leur mine et leurs intonations, travestissent les psaumes consacrés.

Un petit nombre de ses tableaux religieux possède néanmoins, d'une façon approximative, les qualités du genre; telle est l'Adoration des Bergers que l'on voit dans la galerie d'Anvers. L'artiste a su peindre cette fois une vierge noble, gracieuse et intelligente : une piété réelle anime les pasteurs et St-Joseph ôte son bonnet d'une manière très-naïve. La peinture est d'ailleurs fine, harmonieuse et d'une autre touche que les productions habituelles du maître. La tiédeur calviniste de Jordaens devait plaire à la prudente incrédulité de Rubens [1].

1 « Déjà sous Maurice de Nassau, et surtout pendant la trève de douze ans, conclue en 1609, les sept provinces de la confédération d'Utrecht, et de son côté aussi le gouvernement des Pays-Bas ca-

L'élève fut toujours heureux dans son ménage et, à cet égard, l'emporta sur une foule de catholiques. Son habileté, son rapide travail lui procurèrent une assez brillante fortune. Le 11 octobre 1639, il acheta une maison appelée *la Halle de Turnhout* et située dans la rue haute [1]. Il la fit reconstruire au bout de deux années sur un plan qu'il traça lui-même. Les sculptures, les peintures dont il l'orna au dehors et à l'intérieur lui donnèrent la somptuosité d'un palais. Il n'eut de son mariage qu'une seule fille, héritière de tous ses biens et nommée Anne Catherine [2].

Tant que le soleil restait au dessus de l'horizon, Jordaens travaillait assidument et faisait courir son hardi pinceau. Le soir venu, il se rendait à la taverne

tholiques, sous l'administration d'Albert et d'Isabelle, avaient commencé à se relâcher de cet esprit d'animosité que les dissentiments religieux et politiques avaient nourri depuis la rentrée des Espagnols dans les dix provinces méridionales. Et ce qui dans les annales de l'école flamande et de l'école hollandaise forme un point caractéristique, c'est que ce retour à des idées plus justes, plus tolérantes, semble plus particulièrement se rattacher aux intérêts de quelques artistes et à la considération que de part et d'autre on portait à leur talent. » *Messager des Arts et des Sciences*, année 1833, pag. 1 et 2.

[1] Le propriétaire s'appelait Nicolas Bacx. Elle fait maintenant partie de la section IV et porte le n° 2,593. On y voit encore des restes de peintures.

[2] Cette circonstance se trouve mentionnée dans l'acte par lequel ses hoirs vendirent la maison de leur père, le 27 du mois de septembre 1708. *Historische levensbeschryving van P. P. Rubens*, pages 312 et 313.

auprès de ses amis. « Ce n'était pas, dit Campo Weyerman, pour boire un verre de louvain, de faro, ou de toute autre bière, mais une bouteille de vin, ce qui sied à un artiste de bonnes mœurs, qui fréquente tous les jours son chevalet, au lieu de perdre son temps dans les cafés pleins de babil et chez les liquoristes du marché au poisson. » Comme cette remarque sourcilleuse a un parfum de terroir! Comme Jordaens a bien fait de ne pas se contenter de la boisson populaire! Homme respectable! il demandait en entrant une bouteille de vin de France ou d'Allemagne, et fumait dans une belle pipe de bon tabac des colonies! On était heureux, quand il vous adressait la parole : ce bourgeois modèle ne pouvait tenir que de sages discours. L'artiste avait néanmoins le tort de ne pas garder un sérieux imperturbable et de s'animer en causant. C'était jusqu'à un certain point compromettre sa dignité!

Les personnes qu'il rencontrait dans l'honorable tabagie durent lui fournir bien des types, car il n'avait d'un Philistin que l'apparence, pour nous exprimer comme les étudiants d'Allemagne : au fond de sa pensée brûlait la flamme divine de l'inspiration. La forme satirique ne lui convenait pas moins que la forme sérieuse. Il épiait donc les physionomies ridicules, pendant qu'il avait l'air d'observer uniquement les bleuâtres spirales qui tournoyaient sur sa pipe. Si en effet Jordaens est d'une

part le plus éblouissant des coloristes, il est d'une autre part le plus puissant de tous les peintres de genre. Il a donné aux scènes comiques les proportions de l'histoire et la tentative a très bien réussi. Au lieu de miniatures, de pages restreintes, comme celles de Brauwer et d'Adrien van Ostade, ce sont de grandes toiles qui nous montrent la vie sous son aspect burlesque. Sa *Fête des Rois*, suspendue au musée du Louvre, mérite essentiellement le nom de chef-d'œuvre. Quel énergique dessin, quelle verve et quel admirable couleur! Le voilà ce monarque à barbe blanche, l'élu du gâteau, que n'ont jamais atteint les soucis de l'ambition. Il porte sans orgueil la couronne pacifique de la gaieté. Le verre en main, l'œil animé par ses libations précédentes, il déguste la liqueur froide et parfumée du Rheingau. Tous les convives sont dans la joie : on crie, on chante, on fait sonner le couvercle des canettes. Un jeune échanson verse de haut un filet d'or à un vieillard empourpré. Voyez quels regards narquois lance cette blonde flamande, vêtue de rouge! Et ce robuste ivrogne, à la face large, aux lourdes chairs, aux joues pendantes, la tête couverte d'un bonnet de fou! Le gala n'est pas près de finir : une domestique soulève un plat qu'elle apporte et va introniser sur la table. Fumez, rôtis; coulez, bons vins; que tout le monde crie à tue tête : *le Roi boit!* Nul fâcheux ne viendra troubler la réjouissance : le chien lui-même y prend part.

C'est à peine si la fenêtre ouverte laisse distinguer dans le lointain un léger nuage qu'emporte le vent!

Le *Concert de famille* [1] est un autre morceau digne de Rabelais, de Sterne et d'Aristophane leur maître. En haut de la toile, le peintre a écrit sur un cartouche ce proverbe néerlandais : *Lorsque les vieux chantent, les enfants jouent de la flûte* [2]. La symphonie s'exécute à la manière flamande, je veux dire autour d'une table bien servie. Tartes jambons, pâtés, viandes et fruits de toute espèce y brillent côte à côte. Dans le fond de la chambre s'égosille un joyeux vieillard, coiffé d'un tricorne; la barbe blanche, la peau vermeille, l'expression avinée, les yeux déjà flottants, son goût naturel pour la musique n'est pas la seule cause qui l'inspire. Une vieille femme en béguin, assise dans un fauteuil d'osier, un de ces fauteuils comme on n'en voit plus, tient un papier où sont sans doute écrites les paroles : ses besicles surannées l'aident à mieux lire. Elle porte un petit garçon, qui souffle à cœur joie dans un fifre. Un autre bambin exécute la même opération sur les genoux d'une blonde flamande, probablement la fille du lieu, placée en face de sa mère et vêtue d'une robe amaranthe : elle sourit et provoque le spectateur. Derrière les convives, un solide gaillard joue de la cornemuse : la servante

[1] Au musée du Louvre.

[2] Soo d'ouden songen, soo pypen de jongen.

qui se tient près de lui et l'enfant dont elle est pourvue, l'accompagnent de leurs vociférations. Le chien lèche un morceau de viande qui pend au bord de la table. Paisible témoin de la scène, un hibou perché sur le dos du fauteuil, semble se dire qu'il ferait d'aussi bonne musique.

Jordaens a traité plusieurs fois ces deux sujets d'une manière différente. Aucune intention déguisée ne s'y révèle. Il n'en est pas ainsi d'un autre motif qu'il aimait, l'apologue du satyre et du passant. Il devait être susceptible de mainte application, dans le temps de luttes intellectuelles où vivait le peintre.

Son hôte n'eut pas la peine
De le semondre deux fois.
D'abord avec son haleine
Il se réchauffe les doigts;

Puis sur les mets qu'on lui donne,
Délicat il souffle aussi.
Le satire s'en étonne :
— Notre hôte à quoi bon ceci ?

— L'un refroidit mon potage,
L'autre réchauffe ma main.
— Vous pouvez, dit le sauvage,
Reprendre votre chemin.

Ne plaise aux Dieux que je couche
Avec vous sous même toit !
Arrière ceux dont la bouche
Souffle le chaud et le froid !

Elle est toujours abondante cette race d'hommes, qui varient selon les circonstances, au gré de leur intérêt. Parmi eux se trouvent les plus abjectes créatures, depuis le lâche courbé devant la force victorieuse, jusqu'au traître égorgeant ses anciens compagnons d'armes. Dans leur troupe figurent ce qu'on nomme les habiles, escrocs du grand monde, qui ont succédé aux bandits d'autrefois. Jordaens voyait les spéculateurs de son époque embrasser tantôt le parti catholique et tantôt le parti de la réforme. A leur tête se trouvait le fameux Juste Lipse. Le grand peintre voulut se donner la joie de les tourner en ridicule et il traça le tableau qui orne le musée de Bruxelles. N'est-ce pas une vive raillerie que la figure de ce lourd personnage, occupé de toute son âme à souffler dans sa cuiller, en faisant la mine la plus drôle du monde? Ses joues gonflées, ses lèvres protubérantes, ses yeux à demi-clos éveillent le sourire. Content de lui-même néanmoins, il a posé sa casquette sur son oreille. On aperçoit derrière lui une vieille femme, tenant d'une main une canette et levant de l'autre une schope pleine de bière au-dessus de l'épaisse créature. Quand il aura mangé, il boira, seules fonctions qu'il sache remplir. Son hôte le regarde d'un air méprisant et moqueur. Placé sur les genoux de sa mère, grosse femme au teint vermeil, l'enfant du sauvage tire la langue d'une manière significative

et, le chien suit son exemple. Les animaux mêmes se raillent du versatile intrigant.

A la mort de Rubens, Jordaens passait pour le meilleur peintre d'histoire qu'il y eût en Belgique [1]. Peu de mois auparavant, Charles d'Angleterre lui avait commandé un tableau, qui lui fut payé 44 livres sterling [2]. Une de ses plus belles toiles dans le genre sérieux est, à mon avis, celle qui représente St-Martin délivrant un possédé [3]. Elle se recommande par la vigueur de l'exécution et par un certain caractère. Les violents efforts du malheureux que cinq personnes retiennent convenaient au pinceau hardi du célèbre calviniste : aussi les a-t-il rendus avec bonheur. Il semble vraiment qu'un esprit infernal agite le corps du démoniaque. La gravité du saint qui l'exorcise est un peu raide : l'artiste, cherchant à ennoblir sa manière, n'a pas su se préserver de l'affectation. Il marchait sur un terrain trop peu connu de lui. Quoique toutes les couleurs de ce tableau soient très énergiques, leur exacte proportion lui donne un aspect doux et harmonieux. L'égalité parfaite des tons en bannit les contrastes.

Jordaens approchait de la soixantaine, lorsque Emilia de Solms, veuve du célèbre stathouder Fré-

[1] « Sr Peter Rubens is deceased three days past, so as Jordaens remaynes the prime painter here. » *Lettre de Balthazar Gerbier à M. Murrey*, conservateur des tableaux de Charles Ier.

[2] Loco citato.

[3] Au musée de Bruxelles.

déric Henri, le plus grand général qu'ait vu naître la Hollande, le chargea de peindre à la *Maison au bois*, près de La Haye, l'histoire glorieuse du défunt. L'artiste allait faire un pendant à la galerie de Médicis, brillante et lourde épopée. Il rassembla donc toutes ses forces et justifia les espérances de la princesse. Il orna une vaste salle de tableaux héroïques, sans se faire aider par aucun de ses élèves. Le *Triomphe* de l'illustre capitaine est le morceau que l'on remarque le plus généralement [1].

Marinus, Pierre de Jode, et surtout Bolswert ont beaucoup gravé d'après ses toiles. Il a lui-même reproduit à l'eau forte plusieurs de ses ouvrages, comme les Vendeurs chassés du temple, Jupiter et Io, Jupiter nourri par la chèvre Amalthée, une Descente de croix et autres compositions. Le travail de ces estampes est libre et animé : on y retrouve les précieux caractères de ses peintures.

Jordaens put se divertir à son aise en parodiant la face humaine, ou plutôt en la copiant avec exactitude, car le grotesque abonde autour de nous et l'idéal seul est rare : il atteignit l'âge de 85 ans et mourut le même jour que sa fille, de la maladie épidémique nommée la suette [2]. On enterrait alors les protestants, qui décédaient à Anvers, dans le

[1] Le musée de Bruxelles en contient une esquisse.

[2] Jordaens a formé plusieurs élèves, parmi lesquels on remarque Jean van Bockhorst, né à Munster, Van der Koogen, né à Harlem, et Henri Berckmans.

cimetière *des gueux,* près de la citadelle. L'intolérance catholique veillait aux portes de la funèbre enceinte; le mépris et la haine y poursuivaient la hardiesse du libre penseur, jusque sous le froid manteau dont sa dépouille était couverte. Le nom même de ce champ maudit ne renfermait-il pas une insulte? La famille des riches calvinistes transportait donc leur corps au-delà des frontières, dans le bourg de Putte, le lieu le plus rapproché de leur ville natale. Là du moins on pouvait leur construire une tombe et leur mémoire était à l'abri des outrages. L'élève de Rubens y fut inhumé. Après quoi ses parents l'oublièrent et la nature acheva de dissoudre ses restes, pendant que la postérité ne songeait qu'à ses tableaux. La chapelle même, où l'on invoquait Dieu pour les morts, tomba en ruines; on la démolit dans le courant de l'année 1809, et des pierres éparses témoignèrent seules qu'une population proscrite avait cherché sous ses murs la paix du Seigneur. Le lichen et la mousse rongeaient tranquillement les épitaphes.

Vingt années se passèrent, au bout desquelles le hasard voulut qu'un négociant d'Anvers fût conduit sur ce terrain abandonné. Il examinait les mélancoliques débris, lorsqu'une pierre sépulcrale, placée près d'un chemin, frappa ses regards. Quelque lourd chariot avait rompu un de ses angles. La curiosité poussa le marchand à lire l'inscription funéraire; elle disait dans la langue des Pays-Bas :

Ici reposent
Jacques Jordaens, peintre,
mort à Anvers
le 18 octobre 1678
et
l'honorable Catherine van Oort,
sa femme,
morte le 17 avril 1659,
et
demoiselle Élisabeth Jordaens,
leur fille,
morte le 18 octobre 1678.
Le Christ est l'espérance de notre salut.

Le promeneur instruisit de sa découverte un auteur respectable, M. Cornelissen, qui en fit le sujet d'un article[1]. On grava un dessin de la pierre et ce fut tout. Le gouvernement belge laissa la tombe illustre à l'indigne place où l'avait reléguée le sort; la cendre de l'artiste demeura sur la terre étrangère. Qu'importent en effet les souvenirs de la patrie? Qu'importent les grands hommes qui lui attirent le respect des nations? Mieux vaut écouter un solliciteur hypocrite.

Peut-être, à l'heure qu'il est, ne reste-t-il plus aucune trace de l'humble monument. Les pieds des chevaux, les roues des voitures l'ont anéanti : l'herbe croît sur le sol qui abrite Jordaens, et le murmure de la bise, les froides pluies du nord lui tiennent lieu de suprêmes honneurs.

1 Voyez le *Messager des arts et des sciences*, année 1833.

NOTES ET SUPPLÉMENTS.

Le discours suivant, prononcé pour l'inauguration de la nouvelle société des arts, fondée à Bruxelles en décembre 1847, renfermant un certain nombre d'idées sur l'art moderne, qui ont été bien accueillies de l'auditoire, il me semble que je puis sans inconvénient le reproduire ici.

Messieurs,

La Belgique a vu des temps meilleurs; le monopole du commerce et de l'industrie qu'elle a gardé pendant trois siècles, y entretenait une opulence si grande, que l'art, porté dans les bras de la nation, n'avait besoin ni de tuteur ni de père adoptif : il était l'enfant chéri du peuple et, comme tout le monde veillait sur sa destinée, l'aide parcimonieuse des gouvernemens lui était inutile. Deux choses soutenaient sa force et protégeaient sa gloire : le génie des artistes, l'enthousiasme de la multitude.

Cette dernière cause de prospérité ne le favorise plus. On doit le reconnaître : une tiédeur générale s'est emparée des esprits. Les descendans de ces hommes, qui, au talent des affaires, savaient unir l'admiration du beau, ont la plupart oublié les goûts délicats de leurs aïeux. « Ils sont occupés, disent-ils,

de leurs intérêts matériels. » Comme si la matière et l'esprit avaient jamais fait divorce, dans les grandes époques de l'humanité! Comme si les flottes d'Athènes, de Venise et des Pays-Bas n'emportaient point en même temps, pour les répandre dans le monde, et les merveilles de leur industrie et la renommée de leurs hommes supérieurs! Le génie est une force qui s'applique à tout, et dédaigner ce moteur suprême, c'est dédaigner la source de toute puissance, de toute grandeur, de toute prospérité.

Par une singulière contradiction, pendant que l'ardeur des masses s'éteignait, pendant qu'une sorte de nuit descendait sur les intelligences, on a vu le nombre des artistes, des savans, des littérateurs augmenter. On dirait que l'amour de l'idéal, cette chaleur vivifiante de la civilisation, à mesure qu'il se retirait de la foule, s'est concentré dans les âmes d'élite, pour y brûler comme la flamme éternelle des sanctuaires, pour y être conservé aux générations à venir. On peut affirmer que jamais un plus grand nombre d'adeptes ne se sont voués à une tâche si glorieuse, n'ont formé contre l'ignorance, l'apathie et de malheureux penchans, une ligue sainte, une espèce de bataillon sacré. Il ne périra donc point, Messieurs, il ne deviendra pas la proie des barbares, ce trésor d'inspirations et de pensées, qui distingue l'homme des créatures inférieures.

Mais si une telle mission est grande et noble, elle exige de perpétuels sacrifices. Avec plus d'efforts,

plus de persévérance, les artistes de nos jours obtiennent moins de résultats. Cette langueur secrète, qui s'est peu à peu glissée dans tous les cœurs, elle les gagne aussi par momens, elle les décourage, elle leur persuade que leurs travaux sont inutiles. De là, bien des heures d'affliction et de détresse. Et dans les jours d'espoir, d'exaltation, une double force n'est-elle pas nécessaire pour soutenir le poids inerte de l'indifférence publique, pour la rejeter loin de soi et demeurer libre au milieu des obstacles, fervent au milieu de la froideur presque universelle? Cette lutte obscure, silencieuse, sans témoins, demande un véritable héroïsme, le plus pénible et le plus méritoire de tous, celui qui, par la puissance de la volonté, domine le doute et la tristesse.

Voilà, messieurs, quelle est la situation générale des artistes à notre époque. Ne devait-elle pas nous inspirer le désir de nous tendre mutuellement la main, de former une association fraternelle? C'est par l'union que la faiblesse devient force, c'est par l'union que la force devient irrésistible, c'est par l'union que s'établissent et se maintiennent toutes les grandes choses. Soyons donc amis dans la bonne et la mauvaise fortune, ne composons qu'une seule famille et adressons-nous l'un à l'autre ces paroles que Ruth adressait à Noëmi : « Là où vous irez, je vous suivrai; votre patrie sera ma patrie et vos dieux seront mes dieux! »

Jean van Eyck.

Le 24 novembre 1847, on lisait dans le *Nouvelliste*, journal de Bruges :

« M. De Stoop, de Bruges, membre de la Société d'Émulation, vient de trouver dans les archives de l'ancienne cathédrale de St-Donat, la date précise de la mort de Jean van Eyck. D'après ces archives notre célèbre peintre est mort dans le mois de juin 1440 ; il a été enterré dans le pourtour de l'église de St-Donat, et on a déterré ses restes une année après pour les déposer dans l'intérieur de l'église. Les documents découverts par M. De Stoop contiennent encore plusieurs renseignements ; ils renferment entre autres les diverses quittances de paiement des frais de l'enterrement, de translation de son corps, ainsi que le détail de divers legs et donations faits par le peintre. »

Dans mon deuxième volume, pages 125 et 126, j'ai mentionné un tableau de Jean van Eyck, qu'une notice du *Messager des sciences et des arts* m'avait fait connaître, mais que je n'avais pu voir, ne sachant ce qu'il était devenu. M. Martens, de Courtray, qui en est propriétaire, a eu la complaisance de m'écrire une lettre pour m'apprendre qu'il se trouvait chez lui. Le panneau représente l'Adoration des Mages : c'est une des œuvres les plus char-

mantes de l'auteur. La Vierge réunit en elle la grâce morale et la grâce physique. Elle est certainement aussi pure, aussi parfaite que toutes les madones de Raphaël. Sur son visage, d'une beauté peu commune, respire une modestie bienveillante, qui n'exclut ni l'intelligence ni l'affection : or, très-souvent la pudeur a l'apparence d'une sotte, même dans les ouvrages les plus fameux de l'Italie. Cette Vierge rappelle la mère du Christ que l'on admire, au Louvre, dans les noces de Cana. La figure est d'une fraîcheur merveilleuse. Sur les traits du vieux mage, qui baise les pieds du petit Jésus, brille un coloris splendide et profond; ils expriment à ravir la douceur et la piété; sa main est un chef-d'œuvre, qui étonnera tous les connaisseurs. Ils admireront aussi la belle tête du second roi mage, couronnée d'une chevelure pleine d'élégance et de finesse. Quelle attitude facile, noble et charmante! Le roi nègre ne se fait remarquer que par son air de pieuse attention. St-Joseph semble un peu soucieux, malgré son type naïf. Nous signalerons encore un homme du cortège des princes, qui porte la main à son bonnet et que distingue sa beauté. Le tableau est d'une conservation parfaite, le coloris d'une vivacité extraordinaire. Le soin habituel du maître se retrouve dans le paysage et dans les accessoires.

Quinten Matsys.

Les registres du corps des menuisiers anversois,

renferment la note suivante, qui concerne son chef-d'œuvre :

1511 DIE 26 AUGUSTY.

« Daniel Goessens ende Jacob Cangoore dekens, Andries Jacops, Gommaert Van Der Beke, gesworen, Wouter Imbrechts, ende Lucas Verhuelt, oude dekens van den Schrynwerkers Ambachte, in der stadt alhier voor hen selven, ende in den name van den gemeynen gesellen desselfs ambachts, quos susceperunt, ende bekenden dat sy omme eene somme gelts die hen al ende wel is vergouden, ende dit voorts bekend ende beleyd hebben in de betaelinge van huer nieuwe tafelen van den noot Gods voer huenen ouden autaer in ons' Liever Vrouwen Kerck alhier, vercocht hebben wel ende wettelick, Quintene ende Katlinen Metsys, wettige kinderen Quinten Metsys schilders, daer moeder af was Alyt Van Tuylt, t'sjaers erffelic dertich scelling : g^et Brab^s, prout conditione, alle des voers. Ambachts van den Schrynwerkers goeden van erven, erfpanden ruerend ende onruerend, die de selve Ambacht nu heeft ende naemaels vercriegen mach, dandum alle jaeren op ten St-Jans dach de collatie in Augusto, salvo pro ipse aut sui quittabunt ad placitum ten drie maelen met tien scelling; etc. elcken scell. altyt met sesthiene peng^n ende met verschenen der renten [1].

[1] *Notre-Dame d'Anvers, avant la seconde invasion française en* 1794, par Théodore van Lerius, p. 33.

Il résulte de ce document que Daniel Goessens et Jacques Cangoore, doyens, André Jacops et Gommaire Van Der Beke, jurés, ainsi que Wauthier Imbrechts et Luc Verhuelt, anciens doyens du métier des menuisiers de cette ville, en leur nom et au nom des compagnons dudit métier, qui les y ont dûment autorisés, ont stipulé le 26 août 1511, une rente perpétuelle de 30 escalins gros de Brabant, au profit de Quinten et de Catherine Metsys, enfants légitimes de Quinten Metsys, peintre, et d'Adélaïde Van Tuylt, son épouse, et qu'ils ont hypothéqué en gage du paiement, tous les biens, tant meubles qu'immeubles, dudit métier. Il en résulte encore que cette rente sera acquittée tous les ans, en trois paiements, chacun de dix escalins, etc.

Voilà un document authentique, s'il en fut jamais; il semble que nul autre ne devrait le contredire. On lisait néanmoins le 21 octobre 1847, dans un article du *Kuntsblatt,* signé Waagen :

«Des recherches faites par M. Van Ertborn dans les archives d'Anvers prouvent que Quinten Matsys n'est pas mort en 1529, comme le prétend Karel van Mander, mais qu'il était encore vivant le 8 juillet 1530; il avait toutefois cessé de vivre le 12 octobre 1531. Le premier fait ressort d'un acte passé le jour même, dans lequel Quinten Matsys est mentionné comme vivant : le second d'un accommodement qui eut lieu entre sa veuve et ses enfants mineurs à la date citée. M. van Ertborn a aussi

constaté qu'il se maria deux fois; qu'il eut de sa première femme, Alyt van Tuylt, deux fils et une fille, Jean, qui exerça le métier de peintre, Quinten Paul et Catherine; de sa seconde femme, Catherine Hyens, qu'il n'épousa pas avant l'année 1508 ou 1509, il eut trois fils et quatre filles : Quinten, Hubert, Abraham, Catherine, Pétronille, Claire et Suzanne.

Un triptyque de Quinten Matsys, que l'on voit dans l'église St-Pierre, à Louvain, et que nous avons oublié de décrire, prouve la justesse d'une opinion émise par nous, à savoir : que la peinture flamande pouvait se développer d'une manière complète et obtenir tous les brillants résultats qui la distinguent, sans imiter l'Italie. Le panneau central représente la sainte famille : de longs cheveux inondent les épaules de la Vierge, qui tient son fils sur ses genoux : St-Anne offre au Sauveur une grappe de raisin. Autour d'eux s'élève un monument des plus étranges, où règne l'arcade en plein cintre : on dirait que Matsys ayant entendu parler de l'architecture italienne, sans avoir vu les édifices construits dans le goût nouveau, a essayé d'en deviner et d'en peindre les formes. Ce sont des combinaisons tout à fait arbitraires. Au-delà des arcades ouvertes, on aperçoit un paysage, dont le premier plan est vert, mais le second d'un bleu pâle; ces terrains ont un aspect bizarre et tourmenté, comme

dans le grand tableau d'Anvers. Quatre femmes rappellent la charmante Vierge que possède la collection publique de la dernière ville, mais elles n'ont que les défauts dont l'autre a les qualités. Tous les traits s'effacent sur leurs visages d'un rose blême; pas de sourcils, pas d'ombres, pas de reliefs : des yeux à peine plus foncés que la chair.

L'intérieur du volet gauche a pour second plan un très-beau paysage, poétiquement conçu, où l'on admire tour à tour des prairies, des massifs d'arbres, des châteaux gothiques et des montagnes bleues.

Sur l'intérieur du volet droit, St-Anne expire dans un grand lit rouge du xve siècle. Tout près du lit s'ouvre une fenêtre merveilleusement exécutée, qui laisse découvrir le ciel. Elle jette une vive lumière sur les traits de deux hommes, qui offrent au spectateur des têtes pleines de vérité.

La partie la plus importante de ce travail, c'est l'extérieur des volets. On y observe une couleur non-seulement plus vive, mais plus harmonieuse : elle est chaude et intense comme dans les meilleurs ouvrages d'Italie. On trouve là de ces effets que les grands peintres modernes aiment tant à produire. Sous le rapport de l'exécution, Matsys n'a rien fait d'aussi avancé. L'élégance des types étonne et charme à la fois. Je signalerai particulièrement l'évêque qui tient un coffre; sa tête noble et douce est vraiment admirable. On peut en dire autant des cinq personnages de l'aile droite. Les fabriques

sont très-vigoureusement peintes. Une muraille porte cette inscription qui fixe la date du tableau :

QUINTE MEISYS SCREEF DIT : 1509.

« Quinte Meisys a fait ceci en 1509. » Le nom est écrit d'une manière étrange, mais dans ces temps éloignés l'orthographe donnait lieu à toute espèce de caprices.

Le ciel a le même aspect que dans les œuvres de Hemling ; il est plus pâle néanmoins et le blanc y empiète sur le bleu : une vapeur diffuse semble noyer l'azur, comme il arrive fréquemment en Belgique.

Jean Snellinck.

On trouve dans les *Mémoires et documents inédits sur A. Van Dyck, P. P. Rubens et autres artistes contemporains,* publiés par Hookham Carpenter ; quelques détails que ne renferme pas notre texte : nous les avons connus trop tard, mais nous les transcrivons ici.

« Snellinck passa la plus grande partie de sa vie à Bruxelles, où il eût pour protecteurs d'abord le comte Ernest de Mansfeld, gouverneur des Pays-Bas, et plus tard l'archiduc Albert et l'infante Isabelle. Dans sa vieillesse, il alla résider à Anvers, et d'après l'inscription qui se trouve sur notre

eau-forte (le portrait de l'artiste, gravé à l'eau-forte par Van Dyck), il y aurait été employé à dessiner des modèles de tapisserie; il mourut dans la même ville; ses restes furent déposés dans l'église St-George (Descamps dit dans l'église St-Jacques), et au dessus de sa tombe fut placé son portrait dû au pinceau de Van Dyck.

« La gravure nous le montre comme un homme de haute taille, déjà avancé en âge et d'une figure des plus animées. L'ensemble du portrait est d'une grande beauté, mais les ombres sont devenues grossières et peu distinctes, l'eau-forte ayant été étendue pour la deuxième fois sur le cuivre. Notre peintre a la tête couverte d'un bonnet : un simple collet blanc, qui se rabat sur son pourpoint, s'écarte en laissant à découvert le cou et le haut de la poitrine. Un ample manteau se drape sur l'épaule gauche; la main droite est étendue sur la poitrine, et une manchette en toile se replie sur le poignet. Le bras gauche descend le long du corps; une ceinture attachée par devant, est serrée autour des reins. — La gravure porte pour inscription : « *Joannes Snellinck pictor humanarum figurarum in aulæis et tapetibus Antwerpiæ. Ant. van Dyck fecit aquâ forti.*

« Van Dyck fit de cette tête une seconde eau-forte, qui fut achevée par De Jode. Elle est d'une exécution bien plus délicate que la première, quoiqu'elle n'en diffère que très-peu pour l'expression;

les ombres sont moins noires, la main et les draperies arrangées avec plus de goût. » *Traduction de Louis Hymans*, pages 123 et 124.

Otho Venius. (Voyez page 152, note 2.)

Ces renseignements peu connus relatifs à Otho Venius se trouvent dans les notes de l'ouvrage de Smit : *Historische levensbeschryving van P. P. Rubens*. La langue flamande n'étant guère comprise hors de Belgique, nous croyons devoir les traduire.

« Otho van Veen est né à Leyde en 1556.

« Cornélis son père, chevalier, seigneur de Hogeveen, Desplasse, Vuerse, Draakensteyn etc... descendait de Jean van Vene (sic), un des trois enfants naturels que Jean III, duc de Brabant, eut d'Isabeau van Vene, dite Ermengarde de Vilvorde.

« Le duc son père lui assura un revenu de douze mille réaux, en lui donnant la chatellenie de Rode-le-Duc, transmission que l'empereur Charles IV confirma par des lettres du 1er septembre 1354, neuvième année de son règne. Ce Jean van Vene fut enterré dans une chapelle de l'ancienne abbaye de Villers; sur son tombeau, orné de ses armes, on lit une épitaphe qui commence ainsi :

Hic de Vena Joannes de Brabantia
Bastardus is Ducis unius
Hic debiles parit Claudis dedit etc.

« Butkens dans ses *Trophées sacrés et profanes*

du duché de Brabant (t. 1er, p. 448) rapporte que la branche masculine de cette famille s'éteignit vers l'an 1460, mais il n'avait pas à ce sujet de renseignements positifs.

« Lorsqu'en 1666 la femme du gentilhomme Ernst van Veen mourut, ce noble suspendit au-dessus de sa porte son écusson et celui de son épouse. Les héraults d'armes et l'officier fiscal s'autorisèrent de cette circonstance pour lui faire un procès devant le conseil souverain du Brabant. Ils citaient le passage de Butkens et prétendaient que la race des Van Veen avait cessé d'exister. Mais Ernest prouva si bien sa descendance et par des preuves si manifestes que le conseil lui donna gain de cause. Nous omettons la longue sentence qu'il rendit et que l'on possède encore; on y remarque les phrases suivantes :

« Attendu que le dit Jean van Veen a procréé, entr'autres enfants issus de légitime mariage, messire Cornélis van Veen, né vers l'an 1521, lequel fut pendant son existence seigneur de Hogeveen, Desplasse, Vuersc, Draakensteyn etc., bourgmestre de Leyde;

« Attendu que le même chevalier Cornelis a procréé en légitime mariage douze enfants, entr'autres Simon van Veen, chevalier, seigneur de Hogeveen et des fiefs mentionnés plus haut, son fils aîné; Jean van Veen, gouverneur de l'île Terschelling, en Frise, et Otho van Veen, aïeul du défendeur, un des grands officiers du Brabant, lequel à son tour a

procréé en légitime mariage divers enfants etc... »

« Cornelis van Veen fut un des quarante membres du sénat de Leyde; en 1565, il fut nommé bourgmestre; en 1570 et 1571, il administra l'hospice des orphelins. Au moment où éclatèrent les troubles des Pays-Bas, il fut contraint de faire sa profession de foi politique et, s'étant déclaré pour les Espagnols, il quitta le territoire des Provinces-Unies, démarche qui entraîna la confiscation de toutes ses seigneuries et de tous ses biens au profit du gouvernement hollandais.

« Il se retira à Liège avec ses parents. Dans cette ville ecclésiastique, Otho devint page du prince Ernest de Bavière, électeur de Cologne et évêque de Liége, qui l'envoya plus tard comme chargé d'affaires à l'empereur Rodolphe. »

Les autres renseignements que contient cette notice se trouvent dans notre texte. Nous nous bornerons donc à traduire encore quelques phrases :

« Après son retour dans la Néerlande, il choisit Anvers pour y fixer sa demeure. En 1594, il fut reçu membre de la corporation de St-Luc; en 1603 et 1604 jusqu'au mois d'octobre, il remplit les fonctions de doyen. Ses comptes administratifs sont tous signés du prénom Otho, et non pas Otto, comme on l'orthographie généralement. Il habitait la maison dite *du Prince*, où demeure de nos jours M. Storms, dans la rue alors appelée *Vuilnis straet* et maintenant *Bargie straet*.

« Il eût de sa femme Marie Loots sept enfants légitimes : Anne, Cornelius, Gertrude, Suzanne, Marie, Agathe et Catherine.

« C'était un habile dessinateur ; Antoine Tempeste et les frères Van Lara ont beaucoup gravé d'après lui. »

Maison de Rubens.

Nous donnons sur le sort ultérieur de cette habitation les détails minutieux qu'on trouve dans une note du livre intitulé : *Historische levensbeschryving van P. P. Rubens* (p. 387).

Après la mort de Rubens, sa maison resta la propriété de sa famille jusqu'à l'année 1660, où Philippe Rubens, son fils, la céda par un acte passé devant les échevins, le 16 du mois de septembre, au nommé Jacques van Eyck; en 1680, l'honorable Henri Hillewerve, prêtre et chanoine de l'église St-Jacques, en fit l'acquisition : il l'orna d'une très-belle chapelle, comme on peut le voir sur deux gravures, l'une de l'année 1684, qui en représente l'extérieur, l'autre de l'année 1694, qui en représente l'intérieur ; un portrait du chanoine décore celle-ci.

En 1763, la maison de Rubens fut achetée par Charles Nicolas Joseph de Bosschaert : l'acte authentique est du 3 août. Ce nouveau propriétaire la rebâtit et la changea complètement : le portique

qui séparait la cour du jardin fût plus tard couvert d'une construction et perdit les statues qui le surmontaient : on ferma en outre une des trois arcades. La chapelle tournée vers la cour et haute de deux étages, devint une chambre ordinaire et sert encore de salon : un cabinet de malade, ménagé au premier étage, permettait d'assister au service divin, couché dans un lit : on n'avait qu'à ouvrir une fenêtre. Le pavillon du jardin fut aussi dépouillé d'un grand nombre de ses ornements, les deux statues, par exemple, que l'on y voyait entre des piliers et qui étaient de la main de Faid'herbe, comme l'Hercule que l'on y admire encore : le frontispice de ce pavillon bâti à la manière de Palladio a gardé la table de marbre noir que Rubens y avait encastrée. La rotonde imitée du Panthéon de Rome, où il disposait ses précieux objets d'art, fut détruite il y a peu d'années, lorsqu'on sépara l'habitation en deux.

FIN DU TOME QUATRIÈME.

ERRATA.

Page 96, ligne 27, *au lieu de:* inspirait, *lisez:* inspiraient.
— 115, — 1, — une épisode, *lisez:* un épisode.
— 175, — 27, — toute entière, *lisez:* tout entière.
— 181, — 27, — qui eut fini, *lisez:* qui eût fini.
— 183, — 11, — les cœur ulcérés, *lisez:* les cœurs ulcérés.
— 193, — 17, supprimer le mot *réunis.*
— 208, ligne dernière, *au lieu de:* Betlens, *lisez:* Beltens.
— 224, — 10, *au lieu de:* gonffle, *lisez:* gonfle.
— 341, — 9, — Il avait, *lisez:* L'artiste avait.

OBSERVATION.

L'*Histoire de la peinture flamande et hollandaise* ne devait pas former plus de quatre volumes; mais l'abondance des matières, comme on dit, nous force d'en ajouter un cinquième, qui sera réellement le dernier.

TABLE.

SUITE DU LIVRE TROISIÈME.

FIN DE LA TABLE DU QUATRIÈME VOLUME.

